63 ANALYSE MUSICALE

La Musique et Nous

Dossiers pédagogiques
fiches de synthèse

et aussi
analyses
thématiques
et comparées

Purcell

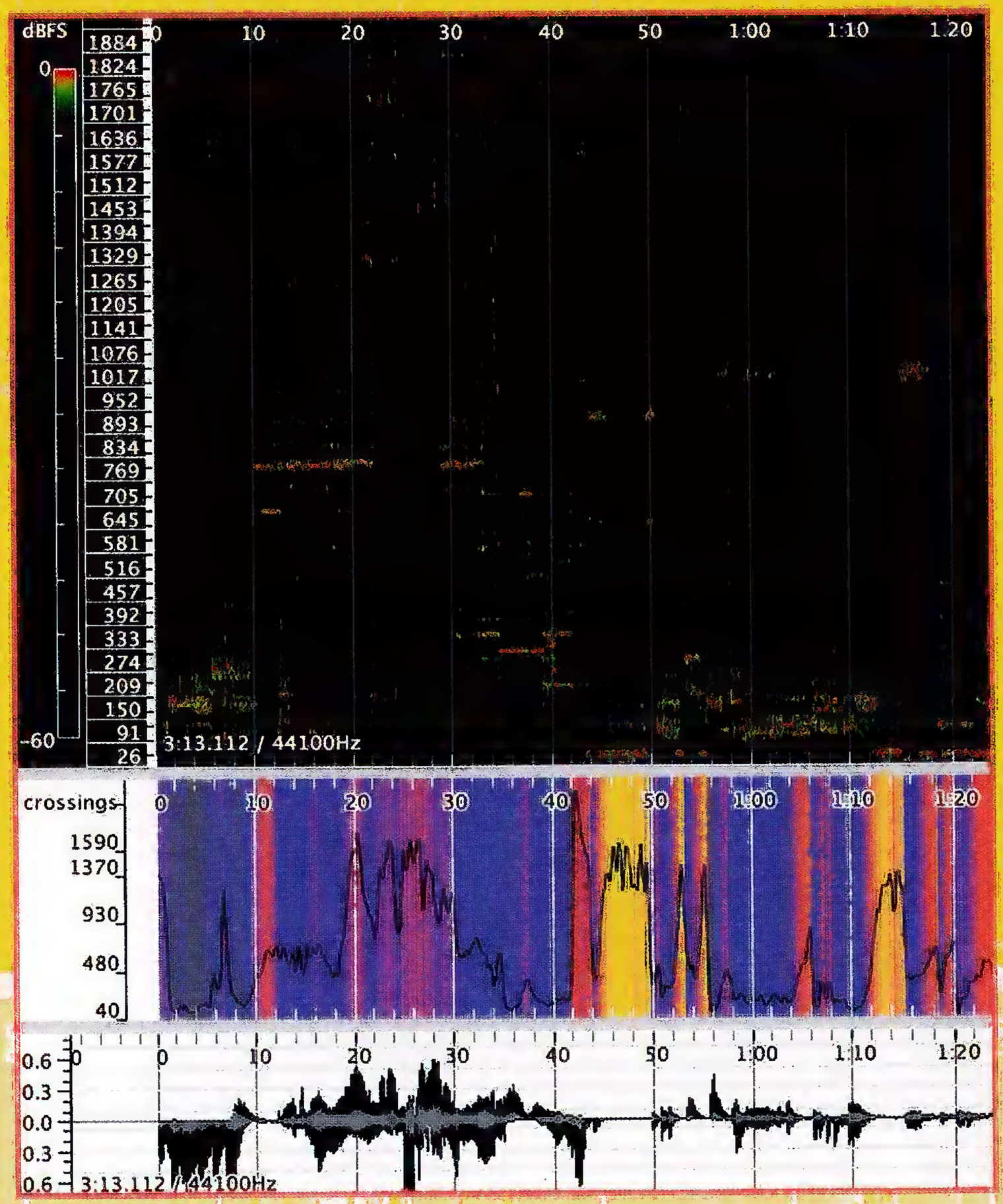
Bach

Schubert

Varèse

Copland

Dalbavie



BACCALAURÉAT 2011

TOUTES SECTIONS, PROGRAMMES COMPLETS

Revue périodique

Septembre 2010

Editorial

Septembre 2010

Aux lecteurs de notre Revue

Ce numéro reprend, sans y ajouter, les innovations des numéros précédents (notamment dossiers thématiques, fiches de synthèse et analyses comparatives), avec le souci d'en exploiter systématiquement les ressources.

Comme les précédents aussi, ce numéro spécial est partie intégrale de notre collection, et, s'il s'adresse plus particulièrement aux professeurs et aux élèves des lycées, il n'oublie pas ses autres catégories de lecteurs, notamment professionnels, comme en témoigne le caractère approfondi de certaines analyses.

Après les lumineux tableaux de Damon, Toulouse-Lautrec et de la Tour qui ont illustré les couvertures de nos numéros précédents, nous avons voulu cette fois abandonner la veine picturale, ou plutôt la conserver sous une autre forme, en jetant un regard pictural sur un graphisme statistique, comme nous y invitait la musique de Varèse et les outils analytiques qu'elle requiert, et qui peuvent aussi être considérés, par leurs jeux de couleurs, de lignes et de formes comme des oeuvres esthétiques. Nous espérons que nos lecteurs apprécieront ce nouveau contrepoint où c'est la représentation analytique même qui vient s'ajouter aux autres moyens de réception de l'oeuvre musicale.

Le numéro 64, à paraître début décembre, viendra compléter notre habituel duo de rentrée à coloration pédagogique : cette année, les nouveaux thèmes de l'agrégation de musique 2011 concernent deux sujets bien différents que nous vous laissons découvrir à travers le sommaire ci-après.

Enfin, nous avons le grand plaisir d'annoncer la publication presque simultanée d'un numéro 62 spécialement dédié à CHOPIN à l'occasion du 200ème anniversaire de sa naissance : pour réaliser ce numéro en l'honneur d'un musicien que nous aimons tous, nous avons bénéficié du travail de nombreux chercheurs engagés dans les divers colloques internationaux en l'honneur du compositeur, et nous remercions ici les uns et les autres pour leur bienveillance et leur générosité

A tous, agréable et fructueuse lecture ...

Pierre-Marie SGARD, directeur de la publication

Sommaire du n° 63 – *Spécial Bac 2011*

1. Dossier Purcell

- Au temps d'Henry Purcell	ERIK KOCEVAR
- Une invitation instrumentale à la méditation sur la mort : les Tombeaux français de l'âge baroque	FRANÇOISE DEPERSIN
- Les *Musiques pour les funérailles de la reine Mary* : le temps de l'éternité	PASCALE SAINT-ANDRÉ
- Commentaire d'écoutes comparées : Purcell // Janacek	ERIK RÉGNIER
- Fiche de synthèse et bibliographie Dossier Purcell	LAURENCE LE DIAGON-JACQUIN

2. Dossier Bach

- Musique et vie religieuse au temps de J.-S. Bach	XAVIER BISARO
- La *Messe en si mineur* : une œuvre composite ou unifiée?	PHILIPPE CHARRU
- Cinq parties du *Symbolum Nicenum* de la *Messe en si mineur*	FRANÇOIS CAM
- Commentaire d'écoutes comparées : J.S. Bach : *Messe en si mineur*, Et incarnatus est // A. Vivaldi : *Credo RV 591*, Et incarnatus est	ERIC REGNIER
- Fiche de synthèse : La *Messe en si mineur* de J.-S. Bach	FRANÇOIS CAM

3. Dossier Schubert

- Les Poètes de Schubert	FLORENCE FIX
- Les lieder de Schubert : bref aperçu	PATRICIA RUIZ
- Un « voyage » dans le *Voyage d'hiver* : analyse et interprétation de six Lieder	XAVIER HASCHER
- Commentaire d'écoutes comparées : Schubert, *Winterreise* (« Die Post ») // Berlioz, *Nuits d'été* (« Villanelle », version piano)	ERIC RÉGNIER
- Fiche de synthèse : Le *Voyage d'hiver* de Schubert	SOPHIE COMET

4. Dossier Varèse

- Varèse à la conquête de l'Amérique (1916-1928)	MAX NOUBEL
- A partir des *Ecrits* de Varèse : une lecture de la musique de l'avenir	MURIEL JOUBERT
- *Déserts* d'Edgard Varèse, ou l'apothéose du son	PHILIPPE LALITTE
- Éléments d'analyse comparée : pour une vision microscopique du son...	MURIEL JOUBERT
- Fiche de synthèse : *Déserts* de Varèse	MURIEL JOUBERT

5. Dossier Copland

- Aaron Copland et la musique américaine	MAX NOUBEL
- *Appalachian Spring* de Copland, ou le don d'être simple	PHILIPPE LALITTE
- *Fanfare for the common man*, une icône du mythe américain	MIHU ILIESCU
- Rapports entre le populaire et le savant dans la musique de Copland	MARINE KALEKA

- *Fanfare for the common man* : éléments d'analyse comparée	JEAN-BAPTISTE KREISLER
- Commentaire d'écoutes comparées : Copland // Milhaud	ERIC RÉGNIER
- Fiche de synthèse : Dossier Copland	MIHU ILIESCU
6. Dossier Dalbavie	
- De la musique spectrale à Marc-André Dalbavie	GUY LELONG
- Marc-André Dalbavie, ou le son en fusion	HÉLÈNE CAO
- *Color* de Marc-André Dalbavie : de la résonance du son au son de la musique	THIBAUT MAILLARD
- *Color*, autour du son : pistes de réflexion pour une comparaison	MIHU ILIESCU
- Fiche de synthèse : *Color* de Marc-André Dalbavie	MIHU ILIESCU

Prix n° 63 (140 pages) : France 25€ - Autres pays : 29€ - **Site Revue AM** (ouverture fin 2010) : www.analysemusicalerevue.com.
Analyse Musicale, 83 bd de Sébastopol, 75002 Paris – Tel/Fax : 33(0)1 40 28 45 77 – Courriel : analysemusicalerev@netcourrier.com

Présentation

Comme dans nos numéros précédents préparant aux épreuves du baccalauréat, la revue *Analyse musicale* continue d'explorer dans ce numéro 63 son nouveau concept de dossier pédagogique, adapté aux épreuves des examens. En effet, autour d'une œuvre de référence, une comparaison et un élargissement vers d'autres ouvrages sont demandés, et cela dans toutes les séries. De ce fait, chaque dossier de ce numéro comporte :

- l'analyse de l'œuvre au programme
- un ou deux textes sur le contexte de cette œuvre
- une analyse comparée
- une fiche de synthèse

Une précision doit être ici apportée : les fiches de synthèse sont en grande partie écrites à partir des textes du dossier. Elles apportent parfois un complément sur des éléments qui n'ont pu être approfondis, pour des raisons diverses, dans lesdits textes.

Voici un conseil méthodologique pour le travail des candidats au baccalauréat : lire d'abord la fiche de synthèse afin d'avoir une vue d'ensemble du dossier ; ensuite, travailler sur les textes ainsi que sur la fiche d'analyse comparée ; et revenir enfin à la fiche de synthèse. Chacun pourra ainsi évaluer ses connaissances et ses compétences.

Le premier dossier concerne Purcell, au programme de l'option spécialité musique. Tout d'abord, Erik Kocevar apporte les références historiques de base pour comprendre l'époque et les conditions de composition de Purcell et de ses contemporains anglais. Ensuite, Françoise Depersin offre un éclairage sur les tombeaux, c'est-à-dire les hommages musicaux, composés à la même époque que Purcell en France. Elle en souligne la diversité et les spécificités musicales. Enfin, Pascale Saint-André retrace les difficultés du chercheur et de l'interprète face aux *Musiques pour les funérailles de la reine Mary* de Purcell. Un bon nombre de pistes sont données pour comprendre les rouages de cette œuvre magnifique, tant dans son contexte historique que dans sa rhétorique musicale. Les incertitudes dues à des sources pas toujours suffisamment explicites sont également mentionnées, comme par exemple, les difficultés à recréer de manière fidèle une reconstitution de l'événement extraordinaire que furent ces funérailles. Éric Regnier donne des pistes de comparaison entre l'œuvre de Purcell et l'« Introduction » de la *Messe Glagolitique* de Leoš Janáček.

Nous tenons ici à remercier tout particulièrement Pascale Saint-André et Erik Kocevar qui, malgré de gros problèmes de santé, ont tenu leur engagement avec beaucoup de conscience et de professionnalisme.

Le dossier suivant est consacré à la *Messe en si* de Jean-Sébastien Bach. Xavier Bisaro commence par un panorama socio-historique permettant d'appréhender la musique et la vie religieuse au temps de Jean-Sébastien Bach et la place de ce dernier. Philippe Charru propose une très belle réflexion sur la *Messe en si mineur* : œuvre composite ou unifiée ? Il donne ainsi des clés pour comprendre intrinsèquement l'œuvre dans son ensemble tant d'un point de vue musical que religieux. À partir de la même œuvre, François Cam et Géraldine Godefroy-Demombyne s'attardent sur les pièces spécifiques pour les épreuves du baccalauréat. Éric Regnier propose des éléments d'analyse comparée entre le « Et incarnatus est » de la *Messe en si* et le même texte du *Credo* d'Antonio Vivaldi pour en souligner les différences malgré un effectif très proche.

Florence Fix introduit le dossier suivant par une approche des poètes de Schubert, que ce soient des connaissances proches du compositeur comme Johann Mayrhofer ou des artistes plus connus à l'instar de Goethe, que le musicien tentera vainement de rencontrer. Patricia Ruiz présente ensuite les Lieder de Schubert dans leur ensemble, tant d'un point de vue sociologique que d'un point de vue musical. Xavier Hascher s'attarde sur les Lieder proposés au programme du Bac, tous issus du *Winterreise* (*Voyage d'hiver*) : « Gute Nacht » (« Bonne nuit »), « Der Lindenbaum» (« Le tilleul »), « Auf dem Flusse» (« Sur le fleuve »), « Die Post» (« La poste »), « Der Wegweiser» (« Le poteau indicateur ») et « Der Leiermann» (« Le joueur de vielle »). Il en donne les clés analytiques et sémantiques essentielles pour une compréhension adéquate. Eric Regnier, lui, offrira certaines pistes d'analyse comparée de la première pièce du cycle schubertien avec la première pièce des *Nuits d'été* de Berlioz.

Le dossier suivant, consacré à Edgard Varèse, s'ouvre avec un texte de Max Noubel qui évoque la période « américaine » (1916-1928) du compositeur dont il présente les multiples activités de chef d'orchestre et d'animateur de la vie musicale. Muriel Joubert aborde les écrits de Varèse, dans lesquels elle identifie de nombreuses idées en avance sur leur temps, qui seront reprises et développées par les avant-gardes de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Dans son analyse de *Déserts*, Philippe Lalitte met en évidence l'importance de cette œuvre-phare du XX^{e} siècle qui exprime l'attirance de Varèse pour le monde urbain et industriel et qui illustre de façon exemplaire sa conception de la musique comme « son organisé ». Pour la préparation de l'épreuve de commentaire, Muriel

Joubert propose un choix d'œuvres de Scelsi, Stockhausen, Ligeti et Grisey qui partagent avec *Déserts* une approche compositionnelle axée sur l'exploration du son de l'intérieur et dans ses moindres détails.

Une particularité est à souligner encore une fois cette année : le même compositeur, Aaron Copland, se retrouve au programme des deux options, lourde et légère, avec deux œuvres de référence différentes. Nous avons choisi de proposer un dossier commun aux deux options. Très populaire aux Etats-Unis, Aaron Copland reste un compositeur méconnu en Europe et en France. Le dossier qui lui est dédié contribue à combler cette lacune, en abordant les principales facettes de sa personnalité. Max Noubel replace le fondateur d'un style musical américain, avec Ives, Gershwin et Bernstein dans le contexte de l'émergence d'une identité musicale nationale. Marine Kaleka montre comment Copland est l'auteur d'une synthèse réussie entre le populaire et le savant. Copland était également un démocrate animé par des idéaux progressistes, défenseur de l'idée d'une musique accessible à un large public, qui n'a cependant pas cédé à la facilité. Ces différents aspects sont mis en évidence par un coup de projecteur sur deux de ses œuvres les plus connues, ***Appalachian Spring*** et *Fanfare for the Common Man,* respectivement présentées par Philippe Lalitte et Mihu Iliescu. Jean-Baptiste Kreisler et Eric Regnier offrent tous deux des réflexions et des exemples d'analyses comparées des œuvres du programme.

Le dernier dossier est consacré à un compositeur en pleine activité, Marc-André Dalbavie, et à son œuvre pour orchestre, *Color*, qui figure au programme de l'option facultative. Guy Lelong résume l'apport novateur de la musique spectrale dont Dalbavie est l'un des représentants les plus remarquables, avant d'aborder la contribution originale de ce compositeur dans le domaine des musiques spatialisées. Hélène Cao offre un portrait de Dalbavie qui passe en revue les multiples facettes de sa création et met en évidence la diversité de ses sources d'inspiration. Dans son analyse de *Color*, Thibaut Maillard montre les correspondances qui existent entre le phénomène acoustique de la résonance et certains procédés d'écriture développés par Dalbavie dans cette pièce. Mihu Iliescu distingue plusieurs catégories d'œuvres susceptibles d'être comparées avec *Color*, et qui sont définies selon des critères relevant de l'écriture ou de parentés esthétiques.

Comme les années précédentes, nous espérons que ce numéro apportera les éléments analytiques et historiques fondamentaux nécessaires aux candidats au baccalauréat, et que leurs professeurs ainsi que les mélomanes et les musicologues y trouveront pour leur part matière à enrichir leurs connaissances…

Laurence LE DIAGON-JACQUIN et Mihu ILIESCU, coordonnateurs du présent numéro

Sommaire du numéro 64 *Agrégation 2011* (à paraître début décembre 2010)

I. LE QUATUOR À CORDES AUX XIX^ÈME ET XX^ÈME SIÈCLES : LES AVATARS D'UNE FIGURE TUTÉLAIRE ?

- Le quatuor à cordes de l'*Opus 133* à *Ainsi la Nuit* : premiers éléments de réflexion — MURIEL JOUBERT
- L'évolution du quatuor à cordes de Beethoven à Dutilleux : création, pratique, réception — ROSELINE KASSAP-RIEFENSTAHL
- Quelques perspectives historiques et analytiques autour du *Quatuor opus 133* de Beethoven — FRÉDÉRIC GONIN
- Les quatuors de Brahms — FRANÇOISE ANDRIEU
- Le quatuor à cordes en France à la charnière des XIX^e et XX^e siècles : enjeux, modèles et jalons compositionnels — FLORENCE DOÉ DE MAINDREVILLE
- Les quatuors de Schönberg : mutations de l'écriture comme nécessité historique — FRANÇOIS DECARSIN
- Le *Quatuor à cordes n° 5* de Béla Bartók : une composition paradigmatique — JÁNOS KÁRPÁTI
- Sémantique et narrativité : une nouvelle dramaturgie de la forme dans les quatuors de Chostakovitch — LIOUBA BOUSCANT
- Perspective diachronique et synchronique du *Quatuor* de Dutilleux — MARIE DELCAMBRE-MONTPOËL

II. LA CHANSON DE VARIÉTÉ EN FRANCE À L'ÈRE DU MICROSILLON

- Introduction — JEAN-CLAIRE VANÇON
- La chanson française à l'ère du microsillon : éléments pour une typologie — LAURENT GARDEUX
- L'arrangement d'une chanson : conditionnement industriel ou légitimation musicale ? — GUILLAUME BORDRY
- Réflexions sur la notion de musique commerciale, à propos de la chanson française des années 1960-1970 — GILBERT DELOR
- Le discours critique sur la chanson : autour de Claude François et de Juliette Gréco — RÉMY CAMPOS
- Où est la chanson ? Le disque et la notion d'œuvre — JEAN-CLAIRE VANÇON, JEAN-BAPTISTE KREISLER
- Recension de l'ouvrage de Ludovic Tournès, *Du phonographe au MP3, XIX^e-XXI^e siècle : une histoire de la musique enregistrée* — LUC BELLEMARE

III. HORS THÈME

- Le choral dans l'Œuvre de Mendelssohn — DIMITRI KERDILES

Prix n° 64 (120 pages) : France 21€ - Autres pays : 25€

Sommaire du n° 62 – *Spécial Chopin* (à paraître début novembre 2010)

I. Questions de timbre(s)

- Dynamique et timbre comme éléments constitutifs de la forme — CHRISTINE PROST
- La dimension timbrique de la forme chez Chopin : l'exemple de la *Berceuse op. 57* — NATHALIE HÉROLD
- Une nouvelle version orchestrale du *Prélude op. 45* : un essai d'explicitation des richesses cachées de l'original pour piano — CHARLES BODMAN RAE

II. La conduite des grandes formes

- Objectifs et réalisation compositionnels dans la *Barcarolle* de Chopin : une forte cohérence structurelle et un défi pour l'interprétation — ALISON HOOD
- L'unité cyclique des *24 Préludes op. 28* de Chopin : implications pour l'analyse et l'interprétation — ANATOLE LEIKIN
- Poésie et métier dans la *Sonate en si mineur* de Chopin — CHARLES ROSEN

III. Autour des Mazurkas

- Les *Mazurkas* de Chopin : harmonie et techniques modales — NICOLAS MEEUS
- Question de méthode : la *Mazurka op. 7 n°5* de Chopin — NICOLAS MEEUS
- Pour une dissociation des approches classique et ethnique dans l'analyse de la musique de Chopin : l'exemple de la *Mazurka op. 7 n°1 en si majeur* — WILLIAM HELMCKE, KALIN KIRILOV

IV. Réceptions de l'oeuvre

- Les 4 *Ballades* de Chopin : 150 ans d'analyse, ou les étapes d'un parcours dialectique — JOHN RINK
- Ce qui nous émerveille dans la musique de Chopin — SOPHIE COMET

Prix n° 62 (140 pages) : France 25€ - Autres pays : 29€

REVUE ANALYSE MUSICALE

Administration : - Directeur de la publication : Pierre-Marie Sgard - **Secrétariat :** Françoise Richard - **Editeur :** ADAM (Association Loi de 1901) - **Imprimeur :** Docside, 59 rue du Faubourg Poissonnière -75009 Paris

Comité de Rédaction : Mihu Iliescu, Jean-Baptiste Kreisler, Laurence Le Diagon-Jacquin, Pierre-Marie Sgard

Comité de lecture : Mihu Iliescu, Laurence Le Diagon-Jacquin

Rédacteurs permanents : Sophie Comet, Florence Fix, Murielle Joubert, Eric Régnier

Toute reproduction, même partielle, interdite, sauf accord exprès du directeur de la publication et avec mention de source - Loi du 11 mars 1957.

Directeur de la Publication : Pierre-Marie SGARD — ISNN n° 0295-3722

I. Dossier Purcell

Érik Kocevar (*)

Au temps de Henry Purcell

I. CROMWELL, LE COMMONWEALTH ET LA RESTAURATION

Lorsque Henry Purcell vint au monde, en 1659, l'Angleterre venait de vivre une longue période de guerre civile qui avait débuté en janvier 1642 et avait eu pour principale conséquence le renversement du roi, Charles Ier d'Angleterre, et sa décapitation le 30 janvier 1649. Quelques mois plus tard, le 17 mai 1649, Oliver Cromwell, qui avait pris la tête du mouvement puritain et des armées pro-parlementaires à l'origine du soulèvement contre la monarchie, avait proclamé le Commonwealth, une république réunissant les trois anciens royaumes d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande. Mais ses relations pour le moins houleuses avec les membres du Parlement l'avaient conduit à instaurer un Conseil d'état qui, aidé par le Conseil des officiers, l'avait nommé, en 1653, Lord Protecteur de la République d'Angleterre, d'Écosse et d'Irlande. Le 20 avril 1653, Cromwell avait prononcé la dissolution du Parlement et, dès lors, avait dirigé la République d'une main de fer jusqu'à sa mort le 3 septembre 1658. Le Parlement n'avait été réuni que de temps à autre, lorsque Cromwell avait eu besoin de faire voter des subsides, principalement pour sa lutte contre l'Espagne et la Hollande. Au début de l'année 1658, il avait même obtenu le droit de désigner son fils comme successeur : c'est ainsi que Richard Cromwell lui avait tout naturellement succédé après sa mort et qu'il avait été nommé Lord Protecteur le 27 janvier 1659. Mais cette succession avait marqué le retour à la guerre civile : George Monck, gouverneur de l'Écosse, avait pris la tête d'une armée et s'était employé à restaurer la monarchie en combattant avec succès les troupes de Richard Cromwell, le forçant à abdiquer de sa fonction le 25 mai 1659. Les jours de la République étaient désormais comptés car George Monck et son armée se préparaient à pénétrer triomphalement dans la capitale en février 1660.

C'est dans ce contexte, à la veille de la restauration de la monarchie, dans un pays qui n'en finissait pas de panser les plaies d'un long conflit politico-religieux de plus de quinze ans, que, celui qui fut baptisé Henry, fils d'un chanteur nommé Henry Purcell, naquit, sans doute dans le quartier de Westminster, entre les mois de juin et novembre de l'année 1659.

Après la prise de Londres par l'armée de George Monck en février 1660, le Parlement mis en place par Oliver Cromwell fut dissous. Richard Cromwell quitta l'Angleterre en juillet 1660 pour la France sous un nom d'emprunt. Le *Long Parlement* fut rappelé et George Monck proposa le trône d'Angleterre et d'Écosse à Charles Stuart, exilé depuis 1651, d'abord en France, puis à la Haye, à la cour de Guillaume II, prince d'Orange. Charles Stuart débarqua à Douvres le 25 mai 1660 et fut de retour à Londres dès le 29 mai, jour où il fut proclamé roi : il ne sera couronné que le 23 avril 1661 en l'abbaye de Westminster.

Les années d'exil en France de Charles Stuart allaient avoir de lourdes conséquences en Angleterre, non seulement sur la musique et sur certaines institutions musicales, mais aussi sur la future carrière de celui qui n'était encore que le jeune fils d'un obscur chanteur londonien…

II. LA MUSIQUE EN ANGLETERRE AU XVIIe SIÈCLE

Si l'instauration de la république par Cromwell avait apporté à la bourgeoisie la pleine liberté d'entreprise, la fin de la féodalité et la création d'un véritable droit de propriété, cette période fut aussi marquée par un ordre moral oppressant : les théâtres, les cabarets, la danse et certaines autres distractions avaient été interdites. Ce puritanisme allait même plus loin puisque toutes les orgues du pays avaient été détruites et la musique bannie des églises. Lorsque l'on sait que, comme dans la plupart des pays européens, l'Église était le principal employeur de musiciens, on comprend la difficulté à laquelle cette catégorie professionnelle fut exposée. Lorsque Charles II rentra en Angleterre en 1660, ce fut une explosion de joie partout dans le royaume : la population était lasse d'une dictature de quinze années d'ordre moral et de Bible omniprésente. Les musiciens ne furent pas les derniers à fêter l'événement, puisqu'ils allaient enfin retrouver un métier et une raison d'être, c'est tout au moins ce qu'ils pensaient. Le jeune roi était, comme Louis XIV, ami des plaisirs et donc de la musique. Les musiciens pensaient que fêtes et bals seraient à nouveau organisés, que les théâtres rouvriraient et que les églises résonneraient à nouveau au son des grandes hymnes triomphales

et des orgues reconstruites. Mais ils ne savaient pas que Charles II, qui avait connu l'exil, resterait prudent et chercherait le moins possible à mécontenter l'opinion publique en prenant grand soin de ne pas s'attirer les foudres des dévots puritains et éviter les déploiements de faste. Charles II, durant sa période d'exil en France, avait pris goût à la musique française et à la musique italienne et c'est avec ces musiques qu'il voudra prendre son plaisir et non avec la musique de son propre royaume : les quelques musiciens survivants du règne de Charles Ier ne devront donc pas s'attendre à un retour de l'âge d'or qu'ils avaient jadis vécu. Rien ne sera plus comme avant en Angleterre, d'autant plus que des musiciens étrangers viendront s'installer en Angleterre, avec, dans leurs bagages, leur culture musicale.

2.1. Le masque et l'opéra

Après la disparition des grands noms de la période précédente, celle du règne des Tudor, tels que William Byrd, Thomas Tomkins, Thomas Morley, Thomas Weelkes, John Wilbye, Thomas Bateson, John Dowland, John Bull, Orlando Gibbons, seuls quelques musiciens de moindre mérite se manifestèrent, surtout dans le *masque* [voir plus loin dans ce paragraphe] et l'opéra, tels Henry Lawes, son frère, William Lawes, Christopher Gibbons et Matthew Locke. Né au début du XVIe siècle à la cour d'Henri VIII, le *masque* s'était pleinement épanoui sous le règne de Jacques Ier, père de Charles Ier. Il constituait alors une espèce de spectacle total mêlant adroitement dialogues et chansons entrecoupés de danses, dans une mise en scène aux décors fastueux où les machines tenaient une place de choix : on trouvait du reste le même type de spectacle en France sous le nom de *ballet de cour*. Car le masque, comme le ballet de cour, était exclusivement destiné à la cour. Le masque s'articulait autour de trois ballets, ou danses scéniques, exécutés par les *masquers* : l'entrée (*entry*), la danse principale (*main-dance*) et la sortie (*going-off*). Une intrigue, le plus souvent allégorique ou mythologique, justifiait l'apparition soudaine des *masquers* qui la jouaient en pantomime. L'épilogue était suivi de divertissements servant de prétexte aux *masquers* à faire danser les dames de l'assistance. La musique n'était présente que dans l'introduction, dans les passages de transition et dans les danses, ainsi qu'en accompagnement de certaines chansons. De même que dans le ballet de cour, les acteurs du prologue et du dialogue de scène et les chanteurs étaient des professionnels, tandis que les *masquers* étaient des membres de la cour. Par-delà ses similitudes frappantes avec le ballet de cour, le masque était très vite devenu une forme originale typique de l'Angleterre, en grande partie grâce à des poètes comme Ben Jonson ou John Milton.

Après l'arrivée de Cromwell au pouvoir et, avec lui, celle du puritanisme, le masque, en tant que divertissement de cour, avait presque disparu, mais pas complètement à cause du grand développement de la musique dans la bourgeoisie : des masques avaient ainsi été joués en privé dans les demeures bourgeoises. Le premier opéra anglais avait aussi été joué durant cette période du Commonwealth, en 1656, sous le titre de *The Siege of Rhodes*, sur un livret de William Davenant et une musique de trois compositeurs, Henry Lawes, Captain Cooke etMatthew Locke. Mais cette expérience resta pratiquement sans lendemain à cause, notamment, des résistances très fortes au récitatif. Pourtant, quelques décennies plus tard, John Blow et Henry Purcell illustreront à merveille ce genre, mais ce ne seront là que des tentatives isolées. En fait, la principale raison de l'échec de la création d'un opéra national anglais est à chercher ailleurs : il manquait à l'opéra en Angleterre le fondement social sur lequel il s'était édifié en Italie, en France et en Allemagne, ce centre culturel que constituait une cour digne de ce nom.

Dès la Restauration, le masque redevint le genre à la mode et deux musiciens de la cour de Charles II allaient l'illustrer avec bonheur : Matthew Locke et John Blow. Matthew Locke, compositeur, organiste et théoricien issu de la maîtrise de la cathédrale d'Exeter, dont le maître de chant était un certain Edward Gibbons, frère aîné d'Orlando. De retour à Londres en 1651, il commença à écrire de la musique de scène : l'une de ses premières œuvres fut le masque *Cupid and Death*, joué en l'honneur de l'ambassadeur du Portugal le 26 mars 1653. Dans cette musique de scène, la veine expressive de Matthew Locke était déjà décelable, même si le style de cette œuvre devait encore beaucoup à l'Italie. Certaines particularités de son langage y étaient présentes, comme ces progressions mélodiques bizarres, ces nombreuses fausses relations simultanées ou très proches qui deviendront si caractéristiques de la musique anglaise de la seconde moitié du XVIIe siècle. C'est à cette époque, après 1650, que les musiciens anglais découvrirent les possibilités offertes par les audaces harmoniques du récitatif du début du baroque et jetteront les bases d'un langage harmonique propre à l'Angleterre. Mais ce fut un musicien plus jeune qui devait réussir la synthèse de toutes ces expériences menées par Locke et ses contemporains et porter ce langage à son plus haut point de perfectionnement, John Blow, avec son masque *Venus and Adonis*, qui est en fait un véritable opéra, le seul opéra de cour composé par un Anglais. John Blow, qui deviendra l'un des plus grands organistes et

compositeurs anglais, fut dans sa prime jeunesse doué d'une belle voix, vite remarquée, ce qui explique qu'il fut intégré à la toute nouvelle Chapelle royale, créée par Charles II en 1660 sur le modèle français.

Quant au jeune Henry Purcell, qui avait été confié à son oncle, Thomas Purcell, après la mort de son père, il fit son entrée à la Chapelle royale en 1669, voire dès 1666. Son père et son oncle figuraient parmi les *gentlemen* (choristes adultes) lors du couronnement du nouveau roi, ce qui signifie qu'ils avaient dû être enfants de chœur à la Chapelle royale sous le règne de Charles Ier, car, traditionnellement, les *gentlemen*, nommés à vie, étaient choisis parmi les anciens enfants de chœur de la Chapelle royale. Henry Purcell père avait ensuite intégré la musique du nouveau roi (*King's Musick*) en novembre 1662, avant de mourir en 1664. En 1670, le jeune Henry Purcell composa une ode pour l'anniversaire de Charles II, ce qui était à la fois étonnant, étant donné l'âge de l'enfant, et normal puisque les enfants de chœur étaient fortement encouragés à composer par leur maître, le fameux Captain Henry Cooke, chanteur et pédagogue peu banal qui, quelques années auparavant, avait rejoint les forces royalistes durant la guerre civile et s'y était illustré comme un combattant fougueux. La Restauration lui avait permis de rentrer au service du roi. Il avait été nommé maître des enfants de chœur de la Chapelle royale le 29 septembre 1660 ; ce poste important avait été pour lui l'occasion d'introduire à la Chapelle royale les techniques de composition et de chant importées d'Italie qui exercèrent une influence durable sur le jeune Henry Purcell.

Portrait de Purcell par John Closterman

2.2. La musique instrumentale

Si le *masque* avait subi une certaine éclipse durant la période du Commonwealth, ce ne fut pas le cas du domaine instrumental qui connut un développement original lié en grande partie aux événements historiques, notamment l'avènement de la République de Cromwell et son train d'interdictions. Car en l'absence des activités musicales « normales » d'une cour, la musique eut un essor privé considérable, à la fois dans les foyers de la noblesse et dans les foyers de la bourgeoisie, ce qui entraina une croissance considérable de l'imprimerie musicale : la carrière du célèbre éditeur de musique John Playford démarra exactement à cette époque de la république de Cromwell.

Les deux grands pôles de la musique instrumentale étaient la musique pour clavier, principalement le virginal, instrument anglais par excellence, et la musique pour ensemble de violes. Concernant la musique pour le clavier, la production des compositeurs de la seconde moitié du XVIIe siècle, c'est-à-dire de la Restauration, fut en qualité et en quantité bien lointaine de celle des maîtres de la fin du siècle précédent et du début du siècle, notamment des vingt premières années du XVIIe siècle, qui correspondent au règne de Jacques Ier. Ceux que l'on appelle généralement les « virginalistes anglais », les William Byrd, Giles Farnaby, Peter Philips, et surtout, John Bull, certainement le plus virtuose de tous, Orlando Gibbons et Thomas Tomkins avaient illustré avec bonheur le genre de la *fantasy*, ou *fancy*, qui recouvre un domaine beaucoup plus vaste que la *fantasia* italienne en mêlant les traits propres aux *ricercare*, *canzone* et toccata italiens. La plus grande production de musique pour le clavier reste attachée à la danse, comme en Italie et comme en France où la grande école française devait bientôt commencer à produire ses chefs-d'œuvre sous l'impulsion des Couperin, Chambonnières, Lebègue, Marchand et autres. Il faut souligner que cette musique, contrairement à celles des virginalistes, au caractère profondément anglais, allait s'ouvrir aux influences italiennes et françaises que l'on retrouvera nettement par exemple dans les pièces pour clavier de Henry Purcell.

Mais en cette première moitié du XVIIe siècle anglais, c'est surtout la musique pour ensembles de violes qui occupa une position privilégiée, autant sous les règnes de Charles Ier et Charles II qu'à l'époque de la République. Et c'est la *fancy* (pièce typiquement anglaise de caractère contrapuntique très proche du *ricercare* italien) pour ensemble de violes qui fut la forme privilégiée des maîtres de la première génération du XVIIe siècle, Byrd, Morley, Dowland, John Ward, Alfonso Ferrabosco, John Coperario, Weelkes ou Orlando Gibbons, pour ne citer que les plus grands. A l'époque de la République cette musique connut une recrudescence étonnante dans les milieux aristocratiques et bourgeois, suivie ou alimentée par un développement considérable de l'édition. John Playford proposa au public un grand nombre de recueils durant les années 1651-1659. A la fin des années 1650, une nouvelle forme apparut, la *fantasy suite*, heureux compromis entre deux formes, la fantaisie pure et la suite de danses. On en trouvera les plus belles pages chez Coperario, Lawes, Jenkins et Locke. Cependant, avec l'introduction de la basse continue et du violon, la musique pour *consort* de violes déclina très vite dès l'arrivée de Charles II en 1660, car ses goûts très français le portaient vers une musique plus gaie et pleine

d'entrain, celle produite par les ensembles de violons. Le nouveau roi ira jusqu'à créer une bande des Vingt-Quatre Violons, structure identique à celle créée à Versailles par le Roi-Soleil. La génération des John Jenkins, John Hilton, Christopher Gibbons, Matthew Locke, Christopher Simpson, sans oublier Henry Purcell, donna à la musique de *consort* de violes ses dernières œuvres capables de rivaliser avec celles des générations précédentes.

2.3. La musique sacrée

Le domaine de la musique sacrée, pour cette période du XVII[e] siècle, est un peu à part. La musique sacrée de l'Église anglicane se divisait en deux catégories dont la première comprenait le chant anglican traditionnel et les psaumes mesurés, qui correspondaient au chant grégorien des Catholiques et au choral des Protestants, et la seconde comprenait la musique figurée, c'est-à-dire les *anthems* (sortes d'antiennes fondées sur des textes sacrés en langue anglaise et utilisées par l'Église anglicane à partir de la Réforme protestante) et les services. La première catégorie était la seule tolérée par les puritains. Les psaumes étaient ainsi chantés sur les *church tunes* (mélodies ou tons d'église) ou *proper tunes* (mélodies ou tons d'église caractérisés par des noms « propres »), soit sans accompagnement, pour les plus durs des puritains, soit avec un accompagnement instrumental rudimentaire, ou même avec une harmonisation note-contre-note.

Dans la seconde catégorie de musique d'église, ce furent les *anthems* qui contribuèrent le plus à faire entrer les changements stylistiques à l'église. Les services étaient plus utilisés à l'occasion des cérémonies officielles et correspondaient aux cantiques immuables de la liturgie, tels les *Te Deum*, *Jubilate* et autres *Magnificat*. Les *anthems* correspondaient aux motets des rites catholique et protestant. Le genre de l'*anthem* lui-même comporte deux catégories, les *verse anthem* (antiennes à versets, comportant des sections pour solistes) et les *full anthems* (entièrement choraux). Quatre groupes de compositeurs contribuèrent à la création et au développement de l'*anthem* baroque : Walter Porter, William Child, Richard Portman et les frères Lawes ; Henry Cooke, Christopher Gibbons, Matthew Locke et Benjamin Rogers ; Pelham Humfrey, John Blow, Michael Wise, William Turner et Henry Aldrich ; enfin, le dernier groupe comprend Henry Purcell et Jeremiah Clarke, puis William Croft, John Weldon et John Greene qui assureront la transition avec Haendel. Il est évident que les œuvres de tous ces compositeurs sont très loin de présenter une homogénéité stylistique, puisque chez certains sont encore décelables des tendances conservatrices. Cependant, on voit assez clairement le courant moderne se dessiner chez Porter et Child, se poursuivre avec Cooke, Locke, Humfrey et Blow et s'achever avec Purcell qui fut sans aucun doute le meilleur illustrateur de ce genre. La plupart des *anthems* de Purcell sont écrits pour chœur avec accompagnement d'orgue. On pourrait dire que l'*anthem* est à Purcell ce que la cantate est à J.S. Bach, c'est-à-dire une forme non figée et ouverte à toutes sortes de modifications, un terrain de recherches et d'expériences compositionnelles. Outre les *anthems*, Purcell illustra deux autres genres musicaux que l'on ne peut pas tout à fait classer dans la musique d'église, les *songs* sacrés et les élégies sur la mort de la reine Mary (1695). Les deux douzaines d'odes et de *songs* de bienvenue, écrits pour la cour ou pour la fête de sainte Cécile rappellent, par leur construction, la cantate pour chœur, solistes et orchestre si magnifiquement illustrée plus tard par J.S. Bach. Chez Purcell, cependant, l'écriture est très proche de celle de Lully. Dans les odes de Purcell, les solos sont appelés *verses*, comme dans les *anthems*. Alors que dans les premiers et derniers mouvements, l'unité tonale est rigoureusement respectée, les mouvements médians sont écrits dans les tonalités voisines.

III. L'ANGLETERRE APRÈS CHARLES II

En 1685, après la mort de Charles II, Purcell participa au couronnement du nouveau roi, Jacques II, frère cadet du défunt, le 23 avril, d'une part en tant que *gentleman* de la Chapelle royale, et d'autre part en tant que compositeur en écrivant deux *anthems* pour la cérémonie. Quelques mois plus tard, il fut confirmé dans ses postes à la cour et, en plus, se vit nommé compositeur de la Musique du Roi. Organiste de l'abbaye de Westminster depuis 1679, Henry Purcell avait été nommé au poste vacant d'organiste de la Chapelle royale en 1682, après la mort d'Edward Locke : les deux autres organistes étaient John Blow et William Child. En 1684, il avait succédé à John Hingston au poste d'accordeur et garde des instruments du roi.

Jacques II, qui était catholique, réorganisa sa maison et créa une Chapelle royale privée au Palais de Whitehall, au sein de laquelle n'évoluèrent que des musiciens catholiques, français et italiens pour la plupart : l'organiste en était Giovanni Battista Draghi, que l'on appelait communément à cette époque « Battiste », ce qui peut prêter à confusion avec Lully qui était affublé du même surnom à la même époque ! Jacques II était beaucoup moins réceptif à la musique que son prédécesseur et les musiciens de la cour en ressentiront les conséquences car les commandes seront moins nombreuses. Mais Jacques II inquiéta vite les milieux anglicans, surtout

lorsque son fils, qui naquit au printemps 1688, fut baptisé selon le rite romain. Dès novembre 1688, Guillaume d'Orange, époux de Marie Stuart, nièce de Charles II, débarqua dans le Devon et prit le pouvoir : Jacques II fut contraint à l'exil en France, à la cour de son cousin Louis XIV, comme son frère avant lui. Au terme de la *Glorious Revolution*, Guillaume III et Marie II d'Angleterre furent couronnés conjointement le 11 avril 1689.

En 1689, Henry Purcell fit représenter son premier et unique opéra, *Dido and Aeneas*, sur un livret du grand poète Nahum Tate. Durant les années suivantes, de 1690 à 1695, la production musicale de Purcell s'intensifia : il écrivit de nombreuses odes et beaucoup de musique de scène (durant sa courte carrière, il en produisit au total pour quarante-huit pièces). Il composa aussi ses quatre semi-opéras, une forme typiquement anglaise, là encore des chefs-d'œuvre, dont *King Arthur* et *The Indian Queen*. Le 21 novembre 1695, à la veille de la fête de sainte Cécile, Purcell succomba à la tuberculose. Il laissait derrière lui une œuvre monumentale, qui comptait un opéra, quatre semi-opéras, quarante-huit musiques de scène, vingt-cinq odes, dix cantates profanes, près de soixante-dix *anthems*, trois services, une quarantaine d'airs spirituels, plus de cent cinquante airs à une, deux et trois voix (et continuo), une soixantaine de canons, un grand nombre de pièces instrumentales, dont une cinquantaine de fantaisies, sonates et ouvertures pour cordes et instruments à vent, plus de soixante-dix pièces diverses pour le clavecin et six pièces d'orgue. Un grand nombre de toutes ces œuvres connaîtront une édition posthume grâce à sa veuve. Il est inutile de rappeler que Henry Purcell est toujours considéré, tant hier qu'aujourd'hui, comme le plus grand compositeur né sur le sol de l'Angleterre. Purcell est un grand compositeur parce qu'il sut faire une synthèse, la synthèse de plusieurs styles musicaux, les styles anglais, français et italiens, qu'il intégra à son propre langage tout en les sublimant, c'est-à-dire non pas en les recopiant servilement mais en récupérant la quintessence de chacun d'eux pour créer son propre style.

(*) Musicologue (IRPMF, Paris), directeur de « Recherches » sur la musique française classique.

Françoise Depersin (*)

Une invitation instrumentale à la méditation sur la mort : les Tombeaux français de l'âge baroque

Le terme tombeau, utilisé dans le domaine musical, apparaît en France vers le milieu du XVII[e] siècle. Il désigne une pièce ou un groupe de pièces instrumentales, dédié à un défunt, ami ou maître musicien, proche parent ou encore grand de ce monde. Faisant partie des premières pièces instrumentales à porter un titre littéraire et non technique, les Tombeaux empruntent leur nom à un genre poétique du XVI[e] siècle, qui regroupe, en hommage posthume à un personnage célèbre tel que Ronsard ou Marguerite de Navarre, par exemple, une série de poèmes. Cependant, contrairement à leur modèle littéraire, les Tombeaux musicaux ne peuvent se comprendre uniquement comme commémoration d'un défunt et hommage posthume, puisqu'apparaissent peu à peu des pièces sans dédicace.

Il semble alors judicieux, afin de mieux saisir la visée de ces pièces funèbres, de les replacer parmi les différentes expressions artistiques du sentiment de la mort, qui leur sont contemporaines. Leur histoire sera, ensuite, brièvement abordée, puis une analyse de leur langage, ainsi que de leurs idées musicales, sera présentée. Enfin une réflexion sur l'incidence de la dédicace sera engagée : celle-ci entraîne-t-elle, lorsque le dédicataire est un musicien, des phénomènes d'imitation stylistique ou de citation ?

I. LA VIE DANS LA PENSEE DE LA MORT

« *Vanité des vanités*, a dit l'Ecclésiaste *: vanité des vanités et tout est vanité.* » C'est ainsi que Bossuet introduit son *Oraison funèbre d'Henriette D'Angleterre*, épouse de Monsieur, frère de Louis XIV, prononcée le 21 Août 1670. Le discours de l'église catholique ne cesse, en effet, de rappeler la vanité et la brièveté des choses humaines ainsi que la nécessité de se préparer à une mort qui peut frapper à tout moment : « *...par une sage prévoyance, prévenez la mort, de peur qu'elle ne vous surprenne : mourez par avance à vous-mêmes, mourez au monde, mourez à toutes les créatures, mettez-vous en état de pouvoir dire comme Saint-Paul* quotidie morior *: je meurs tous les jours.* »[1]

Cette vie dans la pensée de la mort, selon l'heureuse expression de Michel Vovelle, est ainsi prônée par les nombreux « *arts de bien mourir* »[2], publiés à cette époque, ainsi que par les Oraisons funèbres d'un Bossuet ou d'un Bourdaloue, dont le but est tout autant l'édification des vivants que l'hommage rendu à un mort. De même, les Vanités picturales proposent, par une mise en scène des objets symboliques de la brièveté de la vie (sablier par lequel le temps s'écoule, fleur bientôt fanée)[3], une méditation sur la finitude des choses humaines ainsi que, par la présence récurrente du motif du crâne, une méditation sur sa propre mort, à travers la mort d'autrui. Enfin la poésie, reprenant le thème pictural de la Madeleine pénitente (on songe aux tableaux de Georges de La Tour) fait parler le crâne, s'adressant ainsi à Madeleine :

« *Dans les trous de mes yeux et sur ce crâne ras,*
Vois comme je suis morte et comme tu mourras
J'avois eu, comme toi, la chevelure blonde,
Les brillans de mes yeux ravissoient tout le monde,
Maintenant je ne suis que ce que tu peux voir,
Sers-toi doncques de moi, comme de ton miroir. »[4]

Les Tombeaux musicaux peuvent être, maintenant, mieux situés. D'une part, ils partagent le geste de l'hommage posthume avec les Oraisons ou les œuvres musicales composées pour les cérémonies funèbres, comme la *Music for the funeral of Queen Mary* de Purcell, par exemple. D'autre part, destinés à l'intimité d'une interprétation privée, loin des fastes des pompes funèbres baroques, ils se rapprochent des Vanités picturales, dans leur invitation à une méditation sur la mort et nous rappellent l'injonction centrale du XVII[e] siècle : *memento mori*, rappelle-toi que tu vas mourir.[5]

II. UNE TRES BREVE HISTOIRE DES TOMBEAUX FRANÇAIS A L'EPOQUE BAROQUE

L'histoire des Tombeaux peut être écrite comme celle de leur adoption progressive par les grandes écoles instrumentales baroques. Ils apparaissent, tout d'abord, sous les doigts des luthistes Ennemond et Denis Gautier, le luth étant, à cette époque, l'instrument noble par excellence, capable, dans l'intimité d'une assistance choisie, d'émouvoir, tel un orateur éloquent, l'âme de l'auditeur. Les clavecinistes s'en emparent, Louis Couperin et Froberger dédiant tous deux une pièce au luthiste Blancrocher, d'Anglebert honorant le maître de l'école française de clavecin, Chambonnières. Les guitaristes Corbetta, de Visée ainsi que Campion le

pratiquent à leur tour tandis que les luthistes de la fin du siècle, Mouton ainsi que Gallot, dédient, le plus souvent, leurs pièces à la mémoire d'un grand de ce monde : la Reine, Madame, le Prince de Condé ou encore le Maréchal de Turenne. Enfin l'école de viole avec les Sainte-Colombe père et fils, ainsi que Marais, l'adopte, Dollé concluant, avec la publication en 1737 du *Tombeau de Marais le Père*, l'histoire des Tombeaux baroques, en France.

Comme nous venons de le voir, le corpus des Tombeaux n'a pas d'unité du point de vue de la destination instrumentale des pièces. Il n'en a pas, non plus, en ce qui concerne les formations choisies puisque les œuvres dédiées à un instrument soliste (luth, théorbe, guitare, ou clavecin) coexistent avec les pièces destinées à deux instruments égaux (deux violes), ou encore à un ou deux solistes (violes ou violons[6]) accompagnés de la basse continue. Enfin les structures métriques et formelles choisies sont elles aussi diversifiées. En effet, si les Tombeaux pour luth utilisent majoritairement le cadre de l'Allemande, qui n'est plus dansée à cette époque, et dont le tempo lent, les rythmes pointés, ainsi que le caractère grave conviennent à l'inspiration funèbre de ces pièces, d'autres œuvres pour luth, guitare ou clavecin empruntent celui de la Pavane, de la Courante ou même de la Gaillarde et de la Sarabande. Enfin, certains Tombeaux pour viole ou violon ne recourent pas à l'emprunt d'un cadre chorégraphique, mais utilisent des structures aussi variées que la forme libre, multisectionnelle ou non, ou encore le rondeau.

Si le corpus des Tombeaux offre une assez grande diversité de destination instrumentale, ainsi que de structure métrique et formelle, la visée commune, de ces œuvres résidant dans leur invitation à la méditation sur la mort, suscite, au contraire, une communauté d'idées musicales ainsi que de type de langage : il s'agit d'évoquer la mort et de faire ressentir la souffrance du deuil.

III. VOIR LA MORT : LA REPRESENTATION DE LA CHUTE

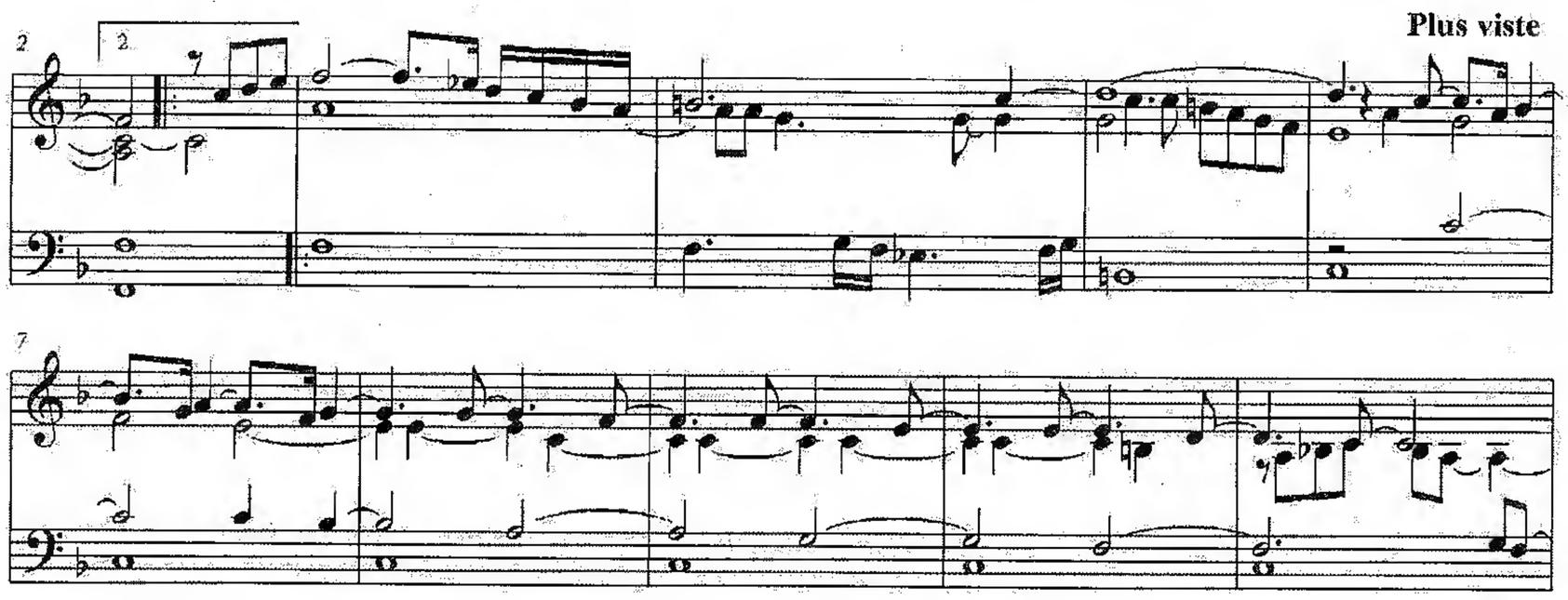
Une cellule mélodique se révèle particulièrement présente dans notre corpus : il s'agit du tétracorde conjoint, reliant par mouvement descendant la tonique à la dominante d'un ton mineur donné. Lorsqu'il apparaît dans les Tombeaux, ce motif est déjà chargé d'une connotation expressive déterminée, puisque toujours associé, dans les pièces vocales, à un texte évoquant des émotions douloureuses, la tristesse, ou les pleurs. Chez Dowland, il inaugure, ainsi, avec les paroles *Flow my Tears*[7], la célèbre chanson au luth du même nom, puis irrigue les différentes variations instrumentales de cette pièce, dénommées *Lachrimae or Seven Tears Figured in seaven Passionate Pavans*. En Italie, le même motif, répété en basse obstinée, accompagne, chez Monteverdi, le *Lamento della Ninfa*[8] ou les nombreuses lamentations des opéras de Cavalli, transformant ce motif en emblème de la lamentation[9].

Dans les Tombeaux, il apparaît très fréquemment dès le début, dans une version simple ou ornée, au-dessus comme à la basse, prolongé ou non par la quinte conjointe descendante, qui lui est complémentaire et grâce à laquelle il atteint l'étendue d'une gamme entière. Exposée en début de pièce, cette descente de quarte, prolongée ou non par la quinte, constitue l'idée musicale centrale des Tombeaux, répétée pendant toute la composition et mise en valeur par des techniques d'écriture différentes. Le motif de tétracorde, en version ornée, donne ainsi lieu à des imitations plus ou moins rigoureuses entre voix[10] ou sert de sujet unique pour les pièces fuguées comme les Tombeaux de Lully et de Sainte Colombe composés par Marais[11].

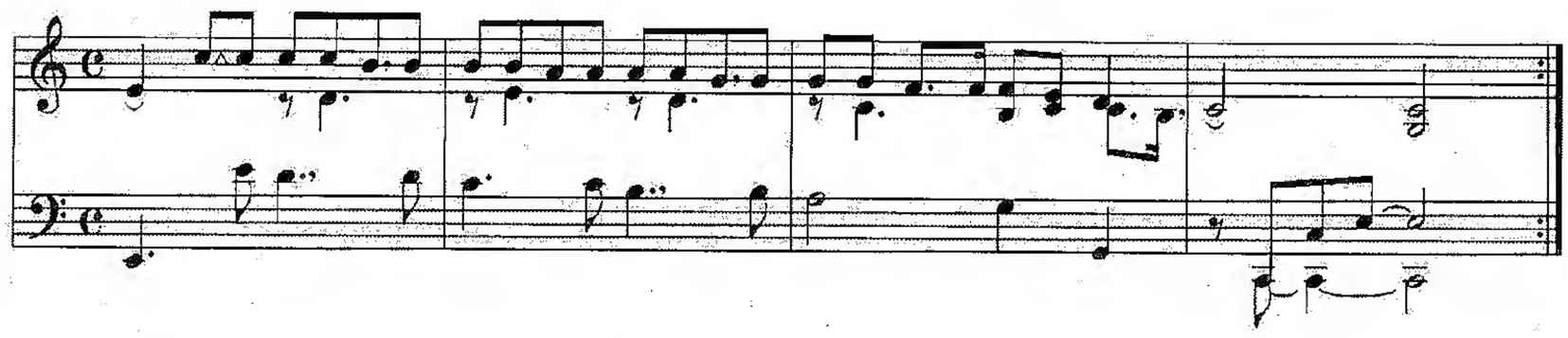
Cependant, ces techniques imitatives ne sont pas les plus fréquentes, les compositeurs préférant choisir des procédés de parallélisme mélodique, qui impriment un mouvement descendant à plusieurs voix de la polyphonie. L'idée musicale peut, ainsi, être doublée à la tierce ou à la sixte par une autre voix et cela de façon strictement verticale ou avec des décalages rythmiques. Nous trouvons ainsi, chez Couperin, un passage d'une rare longueur (mesures 16 à 21), dans lequel le dessus, doublé à la sixte par le ténor de façon décalée, parcourt une octave complète, l'alto participant, de même, au mouvement descendant général, mis en valeur par le statisme de la pédale de dominante exposée à la basse (exemple 1). Notons que dans cet exemple, la gamme du ton principal (*fa* majeur) est exposée à partir de la dominante, la quinte conjointe descendante précédant ainsi la quarte.

L'idée musicale peut encore être doublée simultanément à la tierce et à la sixte par deux voix différentes en écriture de faux-bourdon. Ce parallélisme est souvent complexifié par l'introduction d'une dissonance de septième se résolvant sur chaque sixte, comme dans la longue descente, exposant la gamme du ton principal au-dessus, qui conclut le *Tombeau du Maréchal de Turenne* de Gallot (exemple 2). L'introduction de septièmes ainsi que l'usage des notes répétées, ralentissent la conduite mélodique conjointe et insistent encore sur le mouvement descendant de celle-ci.

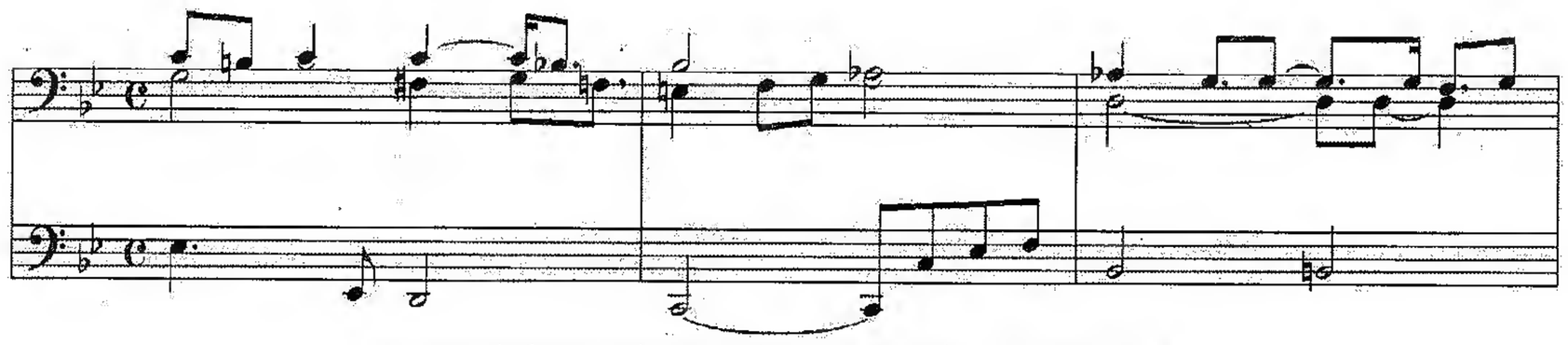
Parfois encore, cette structure parallèle à trois voix peut s'étoffer d'accords de septième, provoquant ou non des emprunts passagers,



Exemple 1. Louis Couperin, *Tombeau de Mr. de Blancrocher*, mesures 12-21.



Exemple 2. Jacques Gallot, *Tombeau du Maréchal de Turenne*, mesures 18-21.



Exemple 3. Charles Mouton, *Tombeau de la Reine*, mesures 4-6.

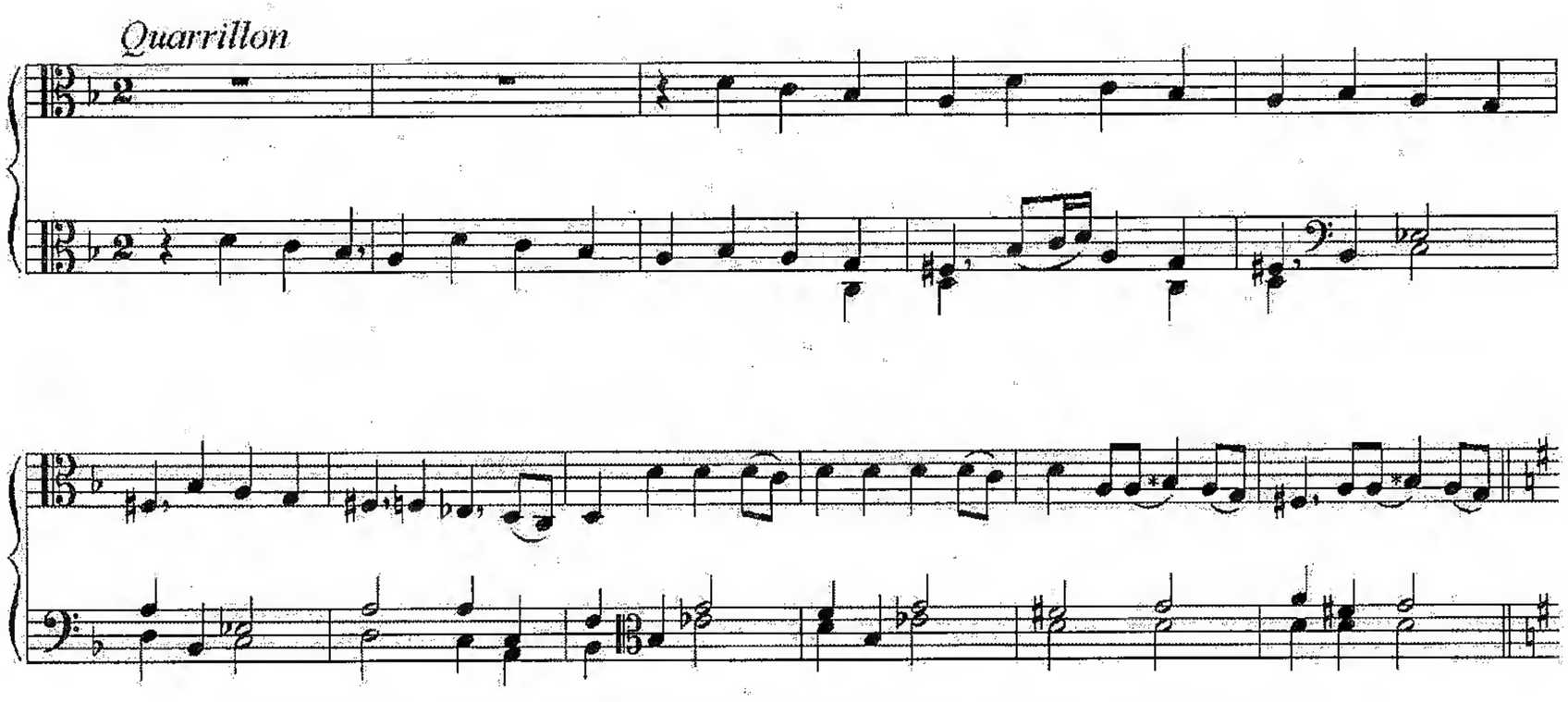
comme dans cet extrait du *Tombeau de la Reine*, dans lequel le dessus expose, en *do* mineur, le tétracorde descendant entre tonique et dominante et qui présente de courts emprunts aux tons de *sol* puis *fa* mineur (exemple 3).

Nous avons rappelé, en début de chapitre, l'association expressive entre quarte descendante et sentiments dépressifs. Cependant, la présence centrale, dans les Tombeaux, de ce motif conjoint souvent élargi à l'octave et qui, par ses différentes mises en valeur, imprime à la composition un mouvement descendant général, permet de lui octroyer une signification nouvelle, non plus affective mais représentative : celle d'une métaphore musicale de la chute dans la mort. Les deux significations ne sont d'ailleurs pas exclusives l'une de l'autre, Kircher interprétant cette figure, dénommée par lui *Catabasis*, selon ces deux niveaux. D'un point de vue affectif, la courbe mélodique descendante est liée, pour lui, à des sentiments « *d'abaissement, d'humilité, de dépréciation* », d'un point de vue représentatif, elle peint la chute dans la mort, la descente au tombeau[12]. Cette figure est partagée de façon générale à l'époque baroque. Ainsi, Didon, dans l'opéra de Purcell, *Didon et Enée*, se lamente et meurt, accompagnée, à la basse continue, par la répétition obstinée du tétracorde chromatique descendant.

Charles Mouton, luthiste et compositeur français (1626-1699)

IV. ENTENDRE LA MORT : LES CLOCHES ET LE GLAS FUNEBRE

Si l'ensemble des compositeurs représente la mort grâce à la *catabasis*, certains ont à cœur de la faire entendre. Sainte-Colombe ou Geoffroy[13] mettent ainsi en scène les cloches résonnant lors des cérémonies funèbres. Ces passages intitulés « carillon », isolés au centre de la composition par des barres de mesure doubles, présentent des caractéristiques communes : imitant les sonneries fondées sur un nombre restreint de cloches, de courts motifs conjoints, ne dépassant pas l'ambitus de la quarte, sont répétés et repris en imitation, la quarte conjointe descendante, emblème de la lamentation et des Tombeaux, étant privilégiée (exemple 4).



Exemple 4. Sainte-Colombe, *Tombeau les regrets*, mesures initiales du « Quarillon »

Bien que Couperin ne donne pas, comme les compositeurs précédents, de clef interprétative, il inclut, dans son *Tombeau de Mr. de Blancrocher*, un « carillon », reconnaissable à son motif répété de quarte, puis évoque le glas[14], par la redite lente et régulière d'une note pédale dans le grave, procédé exacerbé par Froberger, dont le Tombeau[15] se termine par la répétition de la dominante, pas moins de quinze fois.

De façon unique, l'évocation du rituel funèbre chrétien se double, chez Sainte-Colombe, d'un rappel du mythe antique. En effet, « *L'apel de Charon* », le passeur d'âme sur le fleuve Styx, succède au « *Quarillon* »[16], en une même écriture répétitive, présentée, cependant, dans un rythme deux fois plus rapide (croches régulières au lieu de noires)[17].

V. EPROUVER LA SOUFFRANCE DU DEUIL

Si les Tombeaux mobilisent des idées musicales communes, se rapportant à la représentation de la mort, ils utilisent, de même, un langage particulier, dissonant et chromatique, associé à la douleur et au deuil. Ainsi que l'écrit le théoricien La Voye Mignot : « *Il n'y a rien de plus touchant dans les sujets tristes § lugubres, § dans les expressions de langueur § de douleur, que la dureté des dissonances meslées avec la Cromatique* »[18]. Purcell propose, dans l'*anthem*, *In the midst of live*, un exemple particulièrement frappant de ce type de langage, sur les paroles « deliver us not into the bitter pains of eternal death. » (« ne nous abandonnez pas dans les amères souffrances de la mort éternelle. »)

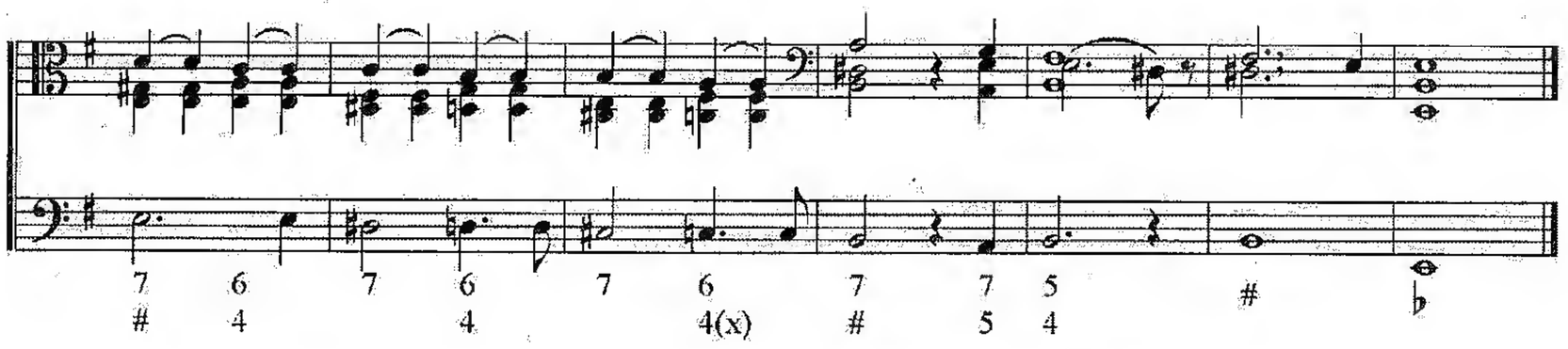
L'auditeur des Tombeaux est tout d'abord agressé par la dureté de certaines dissonances, dont il faut comparer le traitement aux recommandations des traités contemporains, pour en comprendre l'impact. En effet les traités de contrepoint insistent sur la nécessité d'adoucir la dissonance en évitant l'attaque de l'intervalle, et proposent, pour cela, deux modes de traitement régulier, la dissonance de passage et la syncope, dans lesquels une note de l'intervalle dissonant passe sur tenue de l'autre partie. De façon générale, les compositeurs des Tombeaux se licencient de telles règles. Les dissonances sont très fréquemment attaquées directement, bien que parfois préparées, et souvent amenées par un saut mélodique, lui-même dissonant, qui les renforcent. La virulence de l'intervalle peut aussi être réactivée par sa répétition ou par la tenue de la dissonance au-delà de ce qui est attendu (pour être traitée régulièrement, la dissonance ne doit pas durer plus que la consonance qui l'a préparée). Parfois l'accord dissonant entier est répété, dans la même position ou selon des renversements différents, témoignant ainsi de la même stratégie de valorisation de l'âpreté de la dissonance. De plus, des intervalles diminués ou augmentés, proscrits par les traités, sont utilisés. Dans l'ordre mélodique, de nombreux sauts descendants de quarte diminuée, quinte diminuée ainsi que septième apparaissent, tandis que, dans l'ordre harmonique, les intervalles de quarte diminuée, quinte augmentée ainsi que de septième diminuée sont utilisés. Les accords de septième diminuée sont aussi pratiqués relativement

fréquemment, cependant, l'accord de quinte augmentée, interprété par la théorie moderne comme accord de dominante sur troisième degré, en mineur, est employé par le seul Marais. Enfin, un accord particulièrement tendu, celui de septième majeure ou accord de dominante sur pédale de tonique, se remarque en position privilégiée, début ou fin de pièce, chez les clavecinistes Couperin et Froberger, le guitariste Corbetta, ainsi que le violiste Marais.

S'il est agressé par les dissonances, l'auditeur peut encore être surpris ou dérouté par l'absence de réalisation de ce qu'il a anticipé, grâce à sa connaissance des règles du langage musical. La cadence parfaite, par sa superposition de mouvements mélodiques déterminés pour deux voix ou trois, si l'accord de dominante porte une septième, se prête bien à ce type d'effet[19]. L'auditeur peut, ainsi, être déçu momentanément par le mouvement différé de résolution d'une ou de plusieurs voix, un silence ou une autre note étant mis à la place de la résolution attendue. Le procédé est très efficace, lorsque la voix qui énonce la sensible est le dessus, voix mélodique par excellence, et que le mouvement anticipé, de seconde ascendante vers la tonique, est momentanément refusé, par l'introduction d'un silence incongru, qui hache le discours musical. Cependant la déception momentanée peut se muer en frustration quand le mouvement anticipé ne se produit jamais. La septième de l'accord de dominante peut ainsi ne se résoudre que sur du vide, transformant l'accord de tonique en accord creux, auquel la tierce espérée manque. Enfin, l'auditeur peut être dérouté par tous les procédés de « fuite de cadence », dans lesquels une ou plusieurs voix se détournent de leurs trajets obligés, provoquant ou non une modulation. Très souvent en mineur, l'accord cadentiel de tonique devient, ainsi, majeur et permet de passer dans le ton de la sous-dominante, tandis que la dominante est parfois minorisée et suscite une modulation dans des tons variés.

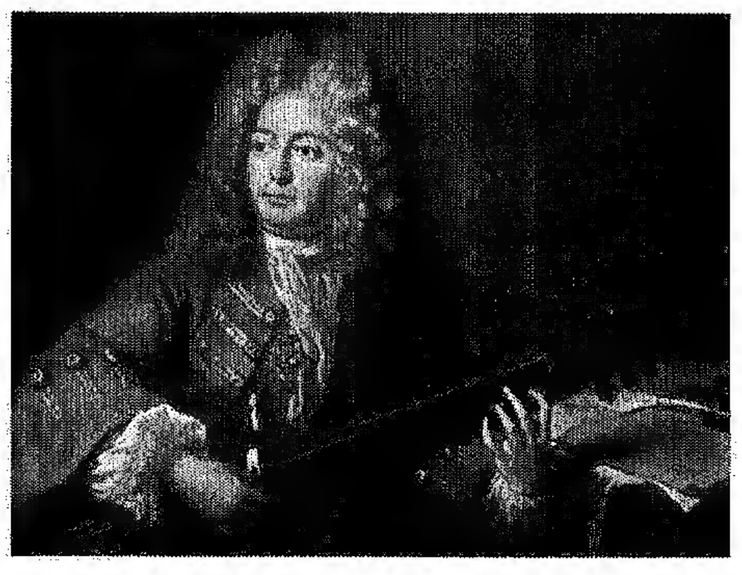
Cette stratégie peut être poussée, jusqu'à l'égarement total de l'auditeur, par l'utilisation du chromatisme. Les compositeurs utilisent ainsi un chromatisme retourné (du type *si* bémol, *do*, *si* bécarre) dans lequel chaque nouvelle altération est contredite aussitôt par la suivante et qui interdit, au discours musical, de se fixer dans un ton ou un mode déterminé. De même, le chromatisme droit descendant, résultant de l'enchaînement entre elles de septièmes de dominante (la sensible d'un accord devenant, par glissement de demi-ton, septième du suivant) interdit toute stabilité tonale et ne laisse aucun répit à l'auditeur, dont l'attente d'une résolution de la dissonance est systématiquement déçue.

Nous proposons, pour illustrer notre propos, les mesures finales du *Tombeau pour Mr. de Sainte-Colombe* de Marais, qui réunissent, en un temps resserré, différentes stratégies exposées précédemment (exemple 5).



Exemple 5. Marin Marais, *Tombeau pour Mr. de Sainte-Colombe*, mesures 94-100.

Ce passage se signale, tout d'abord, par l'exaltation de la dissonance, toutes les septièmes étant attaquées et répétées, lors de la descente chromatique de la viole, puis attaquées et non résolue (pour la septième de dominante) ou mal préparée (pour la septième sur le quatrième degré), dans l'enchaînement de ces deux accords. La tenue exagérément longue de la quarte, créant une dissonance de seconde, à l'antépénultième mesure, témoigne, ensuite, de la même valorisation de la dissonance ainsi que de la volonté de maintenir la tension, en retardant sa résolution attendue sur la sensible. Le mouvement de celle-ci vers la tonique est à son tour interrompu par un silence puis repoussé par la répétition de l'accord de dominante. Enfin l'accord de tonique, d'autant plus espéré que son arrivée a été contrariée, se révèle décevant, dans sa quinte creuse, et inapte à apporter l'apaisement espéré après un tel passage concentrant dissonances, chromatisme et tension.



Marin Marais, violiste et compositeur français (1656-1728)

Agressé, frustré ou égaré, l'auditeur des Tombeaux est donc touché et éprouve un malaise qu'il sait métaphorique de la souffrance de l'absence et du deuil. Cependant, chacun des Tombeaux n'utilise pas forcément l'ensemble des procédés décrits et ne suscite donc pas, forcément, toutes ces émotions. Les luthistes s'ingénient ainsi, plus particulièrement, à refuser à l'auditeur la satisfaction de la réalisation de son anticipation, tandis que les clavecinistes, le guitariste Corbetta, ainsi que les violistes, sans négliger les effets d'attente déçue, s'attachent à exalter l'âpreté de la dissonance.

VI. UN HOMMAGE MUSICAL

S'il paraît impossible d'évaluer, dans le cas d'une dédicace à un personnage non musicien, l'influence précise de celle-ci sur l'œuvre, il est, au contraire, permis de l'envisager dans le cas inverse, puisque l'hommage musical posthume, adressé à un compositeur, peut alors devenir commémoration de sa musique.

Cette inscription de la musique du dédicataire, dans l'œuvre qui lui est dédiée, peut se révéler, tout d'abord, imitation des techniques de jeu propres à son instrument. Il est ainsi possible d'interpréter la gamme finale du Tombeau, que Froberger dédie au célèbre luthiste Blancrocher, comme l'imitation par le clavecin d'un effet propre au luth[20]. En effet les luthistes de l'époque aiment entretenir, en particulier dans leurs préludes non-mesurés, dont l'écriture se rapproche de celle des Tombeaux, une sorte de halo sonore grâce à ces gammes, dont chaque note, pincée sur une corde différente, a loisir de résonner encore, lorsque la suivante est jouée. Le claveciniste doit évidemment, pour que l'imitation de cet effet nommé *campanella* soit perçue, adopter un jeu surlié, afin de reproduire cet effet de brouillard sonore propre au luth[21].

On peut de même entendre, dans la texture choisie par Denis Gautier, pour le Tombeau qu'il dédie à Raquette, organiste et fin contrapuntiste, une allusion, sur le luth, au jeu sévère et plein de l'orgue. En effet Gautier, dont l'écriture se limite généralement à deux voix, renforcées ponctuellement par des harmonies à trois ou, plus rarement, quatre voix, utilise pour ce Tombeau une texture exceptionnellement dense, surtout en son début, à quatre ou cinq parties.

Remarquons, cependant, que cette commémoration musicale du dédicataire, par allusion aux caractéristiques de jeu de son instrument, reste marginale dans le corpus.

L'évocation de la musique du dédicataire peut aussi se révéler imitation de certaines caractéristiques de son style. Nous trouvons ainsi, dans le *Tombeau du Vieux Gallot* de Robert de Visée, un procédé licencieux utilisé par Gallot, dans son *Tombeau des Muses françaises*. Il s'agit d'un effet de fausse relation, à l'intérieur d'un chromatisme descendant, la basse proposant le mouvement suivant : *ré* dièse, *ré* bécarre, à l'intervalle proscrit, par les traités de composition, d'octave augmentée inférieure, puis *ré* bécarre au demi-ton inférieur. Cependant, il est très difficile de dire, à propos de la similitude du procédé, exprimé, de plus, sur les mêmes notes et en fin de pièce, dans les deux cas, s'il s'agit d'une imitation délibérée ou d'une simple coïncidence, les Tombeaux abondant en passages chromatiques de la sorte, et les effets de fausse relation n'y étant pas rares.

De même, la présence de citations musicales est extrêmement difficile à prouver. Tim Crawford entend dans ce même Tombeau, dédié par de Visée à Gallot, une citation des *Plaintes de Psyché* de celui-ci[22]. Le début des deux pièces est, en effet, fondé sur une structure identique et dans le même ton : en *la* mineur, la basse fait entendre le tétracorde descendant, doublé en tierces par le dessus, puis se stabilise sur une pédale de dominante. Cependant ces deux idées musicales, ligne conjointe descendante en doublure de tierces ainsi que pédale, étant récurrentes dans le corpus, il est difficile d'établir, de manière certaine, la présence d'une citation en guise d'hommage musical.

La question de l'imitation stylistique et de la citation, dans les Tombeaux, reste donc ouverte.

Bien que le geste de l'hommage posthume soit évidemment présent grâce à la dédicace, les Tombeaux se révèlent donc, dans leur écriture, moins commémoration d'un défunt, qu'invitation à une méditation sur la mort. Ils constituent, d'autre part, un corpus particulièrement intéressant à étudier, puisqu'à travers lui, peuvent être saisies les différentes façons de signifier de la musique instrumentale, à l'époque baroque. Celle-ci peut, en effet, prendre sens par intertextualité, grâce à l'emprunt de motifs associés, dans la musique vocale, à des affects déterminés (le tétracorde dépressif), par imitation sonore, le son imitant le son (les cloches et le glas funèbre), par représentation sonore, le graphisme du son figurant une idée (la chute dans la mort) ou encore par jeu sonore, déstabilisant l'auditeur dans son attente et affectant sa sensibilité.

(*) Agrégée de l'Université en éducation musicale, doctorante dans l'équipe Patrimoines et Langages Musicaux de l'Université Paris IV.

BIBLIOGRAPHIE

BRENET, Michel, « Les tombeaux en musique », *La Revue Musicale*, Paris, 1903, p. 568-575 et p. 631-638.

DEPERSIN, Françoise, « Figures de rhétorique et pièces instrumentales baroques : l'exemple du *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche* de Froberger », *Musurgia*, XII/1-2, 2005, p. 35-47.

GOLDBERG, Clemens, *Stilisierung als kunstvermittelnder prozess : Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert*, Laaber, Laaber-Verlag, 1987.

POROT, Bertrand, *Une expression musicale funèbre au XVII^e siècle : les tombeaux* et lamenti *dans la littérature de clavecin*, maîtrise de musicologie, Paris-IV Sorbonne, 1995.

ROLLIN, Monique, « Le Tombeau chez les luthistes Denis Gaultier, Jacques Gallot, Charles Mouton », *XVII^e siècle*, 21-22, 1954, p. 463-479.

ROLLIN, Monique, « Les Tombeaux de Robert de Visée », *XVII^e siècle*, 34, mars 1957, p. 73-78.

ROS, Pere, *Tumulo canoro una approximacion al Tombeau*, Linares, Fundacion Andrès Segovia, 2004.

VENDRIX, Philippe, « Le tombeau en musique en France à l'époque baroque », *Recherches sur la musique française classique*, XXV, 1987, p. 105-138.

Notes

[1] Jacques Nouet, *Retraite pour se préparer à la mort*, Paris, 1684, cité dans Michel Vovelle, *Mourir autrefois*, Gallimard/Julliard, 1974, p. 58.

[2] Il s'agit de manuels préparant aux dernières heures. On peut citer la *Retraite pour se préparer à la mort* déjà mentionnée, les *Dispositions pour bien mourir* de Grignion de Monfort ou encore *La douce et sainte mort* du Révérent Père Crasset.

[3] C'est précisément une des images mobilisées par le texte de la première des *Funeral Sentences*.

[4] Pierre de Saint Louis, *La Magdeleine au désert*, Lyon, 1668, cité dans Michel Vovelle, *Op. cit.* p. 67.

[5] La *Méditation faite sur ma Mort future* de Froberger, comparable musicalement à un Tombeau, porte ainsi l'indication suivante : *Memento Mori*.

[6] Il faut citer, dans cette catégorie, les deux seules pièces destinées aux violons : Le *Tombeau* de Gautier de Marseille ainsi que le *Tombeau de Monsieur de Lully* de Rebel.

[7] *Flow my Tears* est la deuxième pièce du *Second Booke of Songs*, publié en 1600.

[8] Le *Lamento della ninfa* appartient aux *Madrigali guerrieri et amorosi* publiés en 1638.

[9] Sur l'association entre tétracorde mineur descendant et lamento, consulter l'article d'Ellen Rosand, « The descending Tetracord : an Emblem of Lament », *Musical Quarterly*, LXV, 1979, p. 346-359.

[10] Citons, dans ce cas, une des premières pièces du corpus : le *Tombeau de Monsr. Lenclos* de Denis Gautier.

[11] Il s'agit du *Tombeau pour Mr. de Ste Colombe* ainsi que du *Tombeau pour Mr. de Lully*. Le *Tombeau de Mr Blanrocher* de Dufaut compte aussi parmi ces pièces fuguées, dont le sujet est constitué d'un motif orné de quarte conjointe descendante.

[12] Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*, Roma, Corbetti, 1650 ; traduction française du chapitre « Des figures ou des tropes » par Guy Lobrichon, *Les cahiers de l'IRCAM*, 6, Paris, 1994, p. 13-21.

[13] Jean-Nicolas Geoffroy, *Tombeau en forme d'allemande*.

[14] Le glas est cette « *cloche qu'on tinte pour une personne qui vient d'expirer* ». Dictionnaire de l'Académie française, édition de 1694, entrée glas.

[15] Johann Jakob Froberger, *Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche*.

[16] Le nom des deux passages est cité selon l'orthographe du manuscrit grâce auquel les pièces pour violes de Sainte-Colombe nous sont parvenues.

[17] Dans le même geste que son père, et probablement comme un hommage, Sainte-Colombe le fils introduit, dans le *Tombeau pour Monsieur de Sainte Colombe le père*, une section intitulée « passage du Styx », dont les longues mélodies sinueuses évoquent le mouvement ondoyant du fleuve.

[18] La Voye Mignot, *Traité de musique*, Paris, deuxième édition, 1666, quatrième partie, p. 21. La citation est donnée avec la graphie et l'orthographe de l'édition de 1666.

[19] La basse doit, en effet descendre d'une quinte ou monter d'une quarte, la voix qui énonce la sensible monter à la tonique, tandis que celle qui donne la septième descendre d'une seconde.

[20] Nous retrouvons, ici, la polysémie des figures musicales, déjà envisagée : imitation au clavecin d'un effet propre au luth, cette gamme est aussi *catabasis* par son mouvement descendant.

[21] Dans le *Lamento* que Froberger dédie à Ferdinand IV, contenu dans un manuscrit autographe, l'imitation au clavecin de l'effet de *campanella* est explicite puisque les notes sont liées par quatre en signe de tenue. Le Tombeau de Blancrocher, qui ne comporte aucune indication de ce genre, nous est parvenu par un unique manuscrit du début du XVIII^e siècle, donc bien postérieur à la mort de Froberger en 1667. Sur l'influence de la musique de luth sur le répertoire de clavecin, voir l'ouvrage de David Ledbetter, *Harpsichord and lute music in 17th century France*, London, Macmillan, 1987, ainsi que son article synthétique, « Aspects of 17c French Luth Style reflected in the works of the clavecinistes », *The Lute*, XXII/2, 1982, p. 55-67.

[22] Tim Crawford, « The historical importance of François Dufault and his influence on musicians outside France », *Luth et luthistes en occident*, actes du colloque, 13-15 mai 1998, Paris, Cité de la Musique, 1999, p. 209, note 29.

Pascale Saint-André (*)

Les *Musiques pour les funérailles de la reine Mary* de Purcell : le temps de l'éternité

L'œuvre sacrée la plus célèbre de Purcell est sans conteste l'ensemble constitué en *Musiques pour les funérailles de la reine Mary*, composé de plusieurs pièces musicales dont la fonction était d'accompagner la cérémonie officielle : une « Marche funèbre » et une *Canzona* instrumentales ainsi que des *anthems*.

Célébrées le 5 mars 1695, quelques mois avant la mort du compositeur, ces funérailles royales sourdent tel le chant du cygne qui rendit également hommage à l'*Orpheus britannicus* lors de ses propres obsèques[1]. Expression d'un deuil national, honorant une reine bien-aimée de tous les Anglais, ces « *Funeral Sentences* » (ou liturgie pour les défunts) laissent libre cours à la douleur personnelle. En hommage au « divin génie », tel qu'on le surnommait aussi, les choristes de la chapelle royale écrivirent : « *Quelquefois un héros émerge d'une époque, mais rarement un Purcell pour mille ans.* »

I. LE TEMPS AU RYTHME DU JOUR « J »

Portrait de la Reine Mary II

Emportée dans sa trente-troisième année, le 28 décembre 1694, à la suite d'une violente épidémie de variole, la Reine Mary II Stuart fut amèrement regrettée. Ses qualités de modestie, d'authentique piété et de bonté naturelle en avaient fait la reine bien-aimée des Anglais.

Aussi curieux que cela puisse paraître, ses obsèques n'eurent lieu que le 5 mars 1695, deux mois après sa mort. Initialement, le Conseil privé pensait organiser des funérailles intimes (telles que dix ans auparavant pour Charles II) mais révisa très vite ses intentions pour suivre les souhaits du peuple qui réclamait les fastes d'une grande cérémonie. Le 1er janvier 1695 furent ainsi décrétées des funérailles publiques grandioses, lesquelles devaient commencer par une période d'exposition solennelle du corps. La rudesse du temps d'hiver, le souci d'une nouvelle vague foudroyante de contamination et les délais nécessaires à l'organisation du protocole, tout se conjuguait pour repousser le début du deuil national au 21 février de l'année suivante, pour une inhumation le 5 mars.

Tel un signe d'une immense grâce, l'hommage que le peuple voulut rendre à sa reine fut rehaussé par le chant d'un rouge-gorge qui, selon une anecdote populaire, chanta tous les jours durant la présentation du corps gisant. Tous les pompeux sermons ou les élégies larmoyantes n'égalèrent pas ce qui fut répertorié comme un « miracle mineur », symbolisant l'estime profonde de la nation britannique pour le départ tragique de sa douce reine.

Par essence, l'homme baroque, et – tout particulièrement par tradition – les Anglais, possèdent une sorte de génie pour la mise en scène des grands jubilés d'Etat : couronnements, mariages royaux, anniversaires, funérailles... aussi, celles de la reine Mary furent servies avec toute la magnificence des derniers hommages officiels dus à une reine. En lever de rideau, tant théâtral que solennel, une impressionnante procession funéraire précéda une somptueuse liturgie rituelle, à laquelle serait conviée toute la noblesse du royaume.

Le temps n'était pas propice et le cortège funèbre dut lutter contre une violente tempête de neige. Pour l'occasion, toutes les boutiques de Londres endeuillé furent fermées, deux à trois cents femmes, vêtues de longues robes noires dont chaque traîne fut portée par un enfant, marchèrent gravement devant le corbillard tiré par des chevaux entre des balustrades drapées de noir que Christopher Wren[2] avait érigé tout le long du parcours depuis Whitehall jusqu'à Westminster Abbey[3]. Selon John Evelyn[4], toute la noblesse, le maire et le conseil municipal, les juges, les membres du Parlement vêtus de grandes capes... étaient présents ; jamais un deuil ne fut si universel. Le spectacle fut inouï : la procession funéraire se mouvait lentement dans les rues de la cité sous les regards de la foule recueillie, au son de marches mélancoliques (voir plus loin) et accompagnée par les sourds roulements des tambours d'apparat dont d'anciens militaires battaient le rythme funéraire en marchant au pas. A en croire le livre officiel du protocole tenu par le « *Earl Marshal* », les *Gentlemen* (ou choristes) et les sacristains en cape ainsi que les enfants de la Chapelle royale chantèrent également tout le long du trajet (malheureusement nous ne savons rien de ce qu'en fut la musique).

Une fois le convoi funéraire arrivé à l'Abbaye, le cercueil de la Reine fut déposé et, en accord avec les ordres du « *Earl Marshal* », transporté par six comtes à travers la nef éclairée par des centaines de cierges. La « *March for the Queen's Funeral* » (Z. 860) [Z comme Franklin B. Zimmerman, musicologue qui a réalisé le catalogue des œuvres du compositeur] de Purcell, qui toucha les auditeurs jusqu'aux larmes, servit peut-être durant la procession et fut éventuellement rejouée deux fois afin d'acheminer le cercueil jusqu'à son reposoir. Pouvait alors débuter le service proprement-dit pour l'inhumation du défunt avec la musique des chœurs combinés de l'Abbaye de Westminster et de la Chapelle royale, sous la direction du compositeur. Des sept « *Funeral Sentences* » (ou prières pour les défunts) composant le rituel complet, Purcell n'en écrivit que trois vouées à être chantées devant la tombe après l'injonction du prêtre *« ils vont au tombeau pour que le corps soit déposé en terre… »* : les anthems « *Man that is born of woman* » (Z. 27 ; *The Book of Common Prayer*, 1662, Job, 14, 1), « *In the midst of life, we are in death* » (Z. 17b ; *The Book of Common Prayer*, 1662), « *Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts* » (Z. 58C ; *The Book of Common Prayer*, 1662). Une *Canzona* pour quatre « *flatt trumpets* » (voir plus loin) fut certainement jouée en alternance et surtout, selon Tudway[5], sonnée dans l'Abbaye juste après le dernier anthem formant ainsi un épilogue dramatique.

L'anthem est une sorte de motet développé en Angleterre qui, depuis le schisme avec Rome (1534), puise ses textes dans le *Book of Common Prayer*. A l'époque de Purcell, il est le genre religieux favori, empruntant deux voies : le *Full anthem* avec chœur accompagné à l'orgue et le *Verse anthem* avec solistes et chœur, accompagné à l'orgue ou aux instruments qui fut souvent magnifié par Purcell dans le cadre du *Symphony anthem*.

À la suite de ce sombre et somptueux décorum, lorsque le roi William quitta l'abbaye, les tambours battirent sa retraite.

II. LE TEMPS RETROUVÉ OU LE JEU D'UNE RECONSTITUTION

Interpréter la musique baroque réclame beaucoup d'humilité tant de la part du musicien que du musicologue. La certitude n'est pas d'actualité, bien des zones d'ombres subsistent, beaucoup est à supposer, inventer. Les *Musiques pour les funérailles de la reine Mary* laissent quelques points d'interrogation : comment se déroula exactement la procession, quels types d'instruments jouèrent à l'extérieur et à l'intérieur de l'Abbaye, et quoi ? Comment se déroula le service funèbre ? Quelles *Sentences* furent chantées ? Le livre de compte du grand Chambellan[6] indique pêle-mêle des facturations pour instruments à draper de noir ou livrées de deuil pour musiciens : cinq tambours feutrés, une paire de timbales, un premier régiment de garde à pied, vingt-cinq autres tambours, six bannières pour hautbois, seize *Gentlemen* de la Chapelle royale, le sergent trompette, seize trompettes, un timbalier et le maître de musique, le Dr. Staggins.

Les trompettes, qui avaient largement intégrées les rangs de la musique anglaise depuis 1690 environ, jouèrent-elles durant la procession ? Une coutume continentale veut qu'aux funérailles d'Etat, elles y soient présentes en tant que décorum mais restent symboliquement silencieuses. Il semble qu'ici, *a contrario*, leur jeu relève d'une pratique honorifique[7]. Le manuscrit de la « Marche funèbre » de Purcell[8] mentionne spécifiquement qu'elles furent jouées devant le corbillard (« *before her chariot* ») : il se peut que le groupe des seize trompettes ait ainsi été divisé, certains musiciens marchant silencieusement et quatre autres entonnant l'air devant le convoi (sûrement John Shore, son oncle William Shore, Theophilus Fitz et Edmund Flower, célèbres trompettistes du Roi). Une preuve supplémentaire nous est fournie par une relation poétique écrite par un *Gentleman* témoin de l'événement : *« Regarde cette immobile machine de guerre, / Combien monotones sont leurs sons, combien plats sont leurs échos ; / Les tambours et les stridentes trompettes, les voix brisées, / Sans leur emphase alerte, parlent ; / Ils pleurent d'être enroués, et d'avoir épuisé leur souffle / Et de ne plus sonner de victoire mais la mort. »*[9]

Mais quels types d'instruments exactement jouèrent cette marche ? Des « *flatt trumpets* » ou des saqueboutes (trombones) souvent utilisés pour symboliser la mort tandis que la trompette naturelle était normalement liée aux triomphes et à la célébration ? Introduite à Londres en 1691 par un musicien moravien, Gottfried Finger, la « *flatt trumpet* » est une trompette à coulisse (glissée à l'inverse du trombone) qui permet des « notes exotiques » et par conséquent de jouer des clés mineurs et des pleins rangs de notes chromatiques (impossibles sur une trompette naturelle). Thomas Tudway transcrivit avec attention ce qu'il avait entendu : l'anthem *Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts* fut chanté dans l'Abbaye, accompagné avec des « *flatt Mournfull Trumpets, celles-là mêmes qui servirent pour la Marche funèbre et la Canzona* »[10]. Le « *Mournfull* » ou « lugubre et plaintif » ne faisant qu'accuser sa différence avec les autres cuivres. Dans le *Gentleman's Journal* de Janvier 1692, il est également précisé que cet instrument est une spécialité particulière de John Shore et d'une petite poignée de ses plus proches collègues.

Néanmoins, sa technique de jeu extrêmement complexe rend pratiquement inconcevable qu'elle ait pu être jouée pendant que l'on était

en mouvement. Il semble que la « Marche funebre » et la *Canzona* aient été écrites pour une exécution statique. En outre, ses sonorités étonnamment douces auraient été quelque peu couvertes par le bruit des sabots des chevaux, des équipages, de la foule, des tambours (même assourdis)… A ce titre, il semble logique de penser que la « Marche funèbre » de Purcell ait pu être exécutée lorsque le corbillard arriva au seuil de l'Abbaye et durant le transport du cercueil à travers la nef.

A en croire « *The Sprightly Companion, being a Collection of the best Foreign MARCHES, now play'd in all Camps. With two Farewells at the Funeral of the late Queen* », les hautboïstes mentionnés dans le livre des comptes jouèrent deux « *Queen's Farewell* »[11] composés respectivement par James Paisible et Thomas Tollett, premiers musiciens officiels du roi. Les deux pièces présentent des similarités avec la « Marche funèbre » de Purcell : tonalité, phrasés, langage musical (bien que la valeur de leur notes soit de moitié plus petite) et sûrement accompagnèrent-elles la procession. Quelles que soient les marches ou *Farewell* qui y sonnèrent, elles durent de toute manière s'accorder avec les motifs rythmiques des tambours, dont la fonction était de marquer le temps pour l'avancée du cortège.

La description fleurie du *Gentleman* nous invite effectivement à ne pas douter de la présence des tambours. Si nous savons par le livre des comptes que trente tambours militaires furent conviés, en revanche, la feuille de route du « *Earl Marshal* »[12] ne mentionne que la place de seize trompettes pour lesquelles la livrée avait été prévue. Il faut dire que son rôle se cantonnait à établir la place des civils et non des musiciens militaires qui durent recevoir leur ordre de leur propre chef. Grâce à la *Relation de la maladie, de la mort et des funérailles de Marie Stuart, Reine d'Angleterre* (Amsterdam, 1695) de Monsieur M*** [les ***, sorte de rébus, sont fréquents à l'époque], un témoin oculaire français, nous pouvons confirmer la présence des tambours, marchant par paires, en plusieurs groupes séparés durant la procession.

La comptabilité du grand Chambellan rapporte que cinq tambours furent assourdis par des feutres noirs. Il est absolument inconcevable que ces instruments d'extérieur, joués par des soldats, puissent avoir franchi le seuil de l'Abbaye. Mais qu'ont-ils donc joués en plein air ? James Blade relate dans *Percussion Instruments and their History* (1634) le devenir d'une vieille marche anglaise complètement tombée en désuétude au début du XVII^e^ siècle et qui réapparut vers 1632 grâce à un mandat du roi Charles I^er^ : il institue que la marche de la nation anglaise, tant admirée par les étrangers, soit de nouveau battue de manière uniforme, sans addition ou altération, par tous les tambours d'Angleterre et de Galles[13].

Le rythme de cette marche qui figure au *Catalogue of Royal and Noble Authors* de Horace Walpole a longtemps été noté par un procédé d'écriture mnémonique et seulement parfois transcrit en notation musicale. Le travail semble néanmoins corrompu et Randle Holme[14] compara les différentes versions dont celle de Thomas Fischer, un officier militaire qui fournit le rythme de la vieille marche anglaise[15] en produisant des carrures régulières et décrivant avec précision les battues longues, courtes, les roulements et les silences avec précision. Holme permet ainsi de préciser que le *voluntary* (ou prélude, préparation), joué une seule fois, était censé donner la mesure avant que la procession ne commence à avancer ; chaque segment complet (neuf en tout) correspondant ensuite aux deux pas marchés, l'ensemble étant répété *ad libitum* jusqu'à ce que le convoi arrive à destination.

Le plus important est que cette marche, à quelques détails près, rythme parfaitement avec la « Marche funèbre » de Purcell et les *Farewell*, en dépit du fait que tous les trois sont différents dans la longueur globale – cinq phrases pour Purcell, huit pour Tollett et quatorze pour Paisible. Nous pouvons donc supposer que chacun ait pu prendre son temps de repos puis s'accorder avec le rythme de cette vieille marche anglaise. Celui-ci donna la cadence pour le cortège (et donc pour les *Farewell*) et, peut-être pour la « Marche funèbre » de Purcell durant la procession, ou la précédant harmonieusement (comme nous l'avons déjà fait remarquer), ou encore l'accompagnant sur le seuil de l'Abbaye.

Tant de profusion musicale laisse à penser que personne ne put tout écouter en même temps. La procession était longue et comme dans un défilé, les auditeurs ne purent entendre les groupes qu'à leur passage.

Quant aux timbales, elles soulèvent de nouveaux questionnements. La relation de M*** n'en mentionne aucune. A l'époque, elles sont pourtant, comme signe honorifique, enregistrées dans le livre du grand Chambellan. Mais intervinrent-elles durant la procession ? Si la « Marche funèbre » de Purcell fut interprétée devant le convoi funéraire, jouèrent-elles durant cette marche ? Comment auraient-elles pu suivre sa complexité harmonique ? Aucun témoignage d'époque ne subsiste à ce propos excepté leur présence dans le livre des comptes. Que ces timbales aient pu jouer durant le cortège semble improbable. Ces théories sont fondées sur des pratiques musicales plus tardives de quelques décennies qui, par convention, associent trompettes et timbales en un geste dramatique tout à fait convaincant. Une paire de timbales peut avoir été transportée durant la procession, montée sur des chevaux ou portée à dos d'homme, mais il aurait fallu qu'elle fût désanglée

rapidement pour être ensuite déplacée à l'intérieur de l'Abbaye (jouèrent-elles dans la *Canzona* ?). Si nous ne pouvons apporter la preuve d'un quelconque emploi autorisé de toute espèce de « tambours » à l'intérieur de l'Abbaye avant le couronnement de George II en 1727, les règles processionnelles des couronnements de Jacques II et de Guillaume et Mary stipulent que les tambours étaient restés à l'extérieur tandis que les trompettes et les timbales entraient.

Supposons donc qu'elles ont rejoint la *Canzona* car leur usage ne fut pas que décoratif ! Moment approprié, correspondant à celui où le cercueil est mis en terre afin de couvrir le bruit de la descente de la bière. Celia Fiennes[16] laisse un témoignage de ce moment précis du rituel en parlant de son de « *tambours non soutenus* » et sûrement voulait-elle dire « timbales feutrées ».

Les *Funeral Sentences*[17] (ou liturgie pour les défunts) sont normalement composées de sept pièces recensées dans le *Book of Common Prayer* de 1662 (s'appuyant lui-même sur l'Ancien Testament, en particulier des psaumes traduits ou paraphrasés). Néanmoins, durant la cérémonie, seules trois pièces de Purcell furent jouées (excepté la *Canzona* instrumentale qui fut intercalée). Du reste, ces pièces proviennent d'un assemblage d'œuvres composées antérieurement et révisées pour l'occasion, plus une nouvelle version complète de « *Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts* (Z. 58C) ». En réalité, le service religieux comporte trois moments formant une unité liturgique et pouvant être mis en musique : trois premières « sentences » dites ou chantées au début du rituel funèbre, trois suivantes chantées devant la tombe et une dernière durant l'inhumation. Les *anthems* de Purcell correspondent aux trois *Sentences* médianes, au tombeau. Il se peut que les trois premières prières aient été dites plutôt que chantées. D'après ce que nous savons, Purcell ne composa d'ailleurs aucun *anthem* pour elles. En revanche, Thomas Tomkins, John Foster ou Henry Cooke omirent les prières au tombeau. Purcell aurait-il voulu compléter les compositions de ces anciens maîtres ? Une des plus anciennes sources[18] de « *Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts* » précise « Mr Hen : Purcell's Part of the Buriall Song », impliquant qu'un ou plusieurs autres compositeurs composèrent le reste du service religieux.

Pour les funérailles de la reine Mary, la charge dut sûrement être collective impliquant tous les compositeurs du cercle royal. Blow, Turner, Staggins, Daniel Purcell, Clarke et le jeune Croft. Contribuèrent-ils tous ? Ou, pour compléter les trois pièces au tombeau de Purcell, a-t-on chanté les si connues *Funeral Sentences* de Thomas Morley datant du règne d'Elisabeth Ire (nous savons que Mary II fut une reine idéalisée comme une autre « Gloire » – ou seconde Elisabeth – dans les odes de Purcell !) ?

III. LE TEMPS OU RECYCLER LA CRÉATION

Pour les « *Funeral Sentences* » de la reine Mary, Purcell ne fit pas œuvre originale mais révisa des versions antérieures.

Selon Tudway, la « Marche funèbre » est fondée sur une musique adaptée d'un prélude « fantastique » de la pièce *The Libertine* de Thomas Shadwell (1692 ? ; Z. 600/2) et retitré *The Queen Funeral March* (Z. 860). Si, pour le théâtre, des sons d'outre-tombe vrombissaient du chœur de saqueboutes pour exciter les apparitions des esprits infernaux, les mornes « *flatt trumpets* » requises pour les funérailles de la reine Mary entonnent le même air qui, loin d'être inapproprié, développe la terrible et grave profondeur quasi-surnaturelle requise pour un rituel funéraire. En quelque sorte, la proclamation hérétique des fantômes louant Don John (Don Juan) dans la pièce de théâtre et l'hommage solennel rendu à l'esprit spirituel de la Reine figuraient les basses et hautes rives de l'au-delà !

Mais de l'œuf ou de la poule, qui précéda l'autre ? Car il est effectivement avancé que la musique de Purcell pour *The Libertine*, bien que la pièce soit habituellement datée de 1692, peut avoir été composée après les funérailles[19].

Concernant les « *Funeral Sentences* », il se peut que les premières versions aient pu être composées en 1672 pour les funérailles de son vieux maître le capitaine Henry Cooke, ou celles de Pelham Humfrey qui s'éteint en 1674, ou encore de Christopher Gibbons, maître de composition de Purcell, et qui mourut en 1676. Tous trois furent enterrés dans le cloître dont la porte d'entrée se situait à côté de la nef et donc permettait facilement au chœur de rester dans l'Abbaye accompagné par l'orgue, tandis que le cercueil reposait sur ses tréteaux de part et d'autre de la porte, donnant une explication sur le fait que les trois *Sentences* au tombeau n'aient pas été conçues pour le plein air.

Quoi qu'il en soit, Purcell retravaille son « Service funèbre » vers 1680-1682 et l'utilise pour les funérailles de la reine Mary, excepté *Thou knowest, Lord* (Z. 58C) dont il produit spécialement une nouvelle version.

IV. LE TEMPS BAROQUE DE L'EXPRESSION

« *Musique et poésie ont toujours été reconnues pour sœurs, qui vont main dans la main, chacune soutenant l'autre* [...] *toutes deux excellent dans leur domaine mais elles n'approchent jamais davantage la perfection que lorsqu'elles sont unies* », affirme Purcell dans la préface de son *Dioclesian* (1690). Trois ans après sa mort, Henry Playford, pour servir la mémoire de son ami, réunit en volumes ses chansons dans l'*Orpheus britannicus*

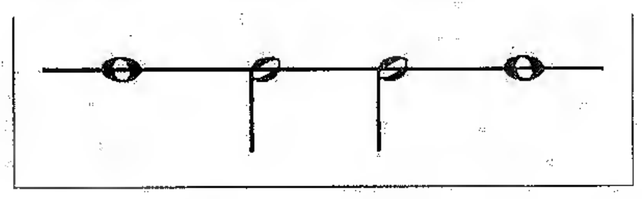
qu'il préface : « *L'on connaît suffisamment les Talents extraordinaires de l'Auteur dans toutes sortes de Musique ; mais il fut tout spécialement admiré pour sa Musique vocale, ayant un Génie particulier pour l'expression de cette Énergie des Paroles anglaises, grâce auquel il excitait les Passions et provoqua l'Admiration de tous ses Auditeurs.* »

Que dire de plus ? Sinon d'affirmer que Purcell, en musicien baroque, sut au mieux et au-delà de son propre génie, répondre à une esthétique d'époque qui visait avant tout l'expression et la représentation des passions grâce à des procédés musicaux, tournures harmoniques, figures musicales, recensés dans des traités de rhétorique… dont le but était de renforcer le poème pour mieux toucher l'âme l'auditeur.

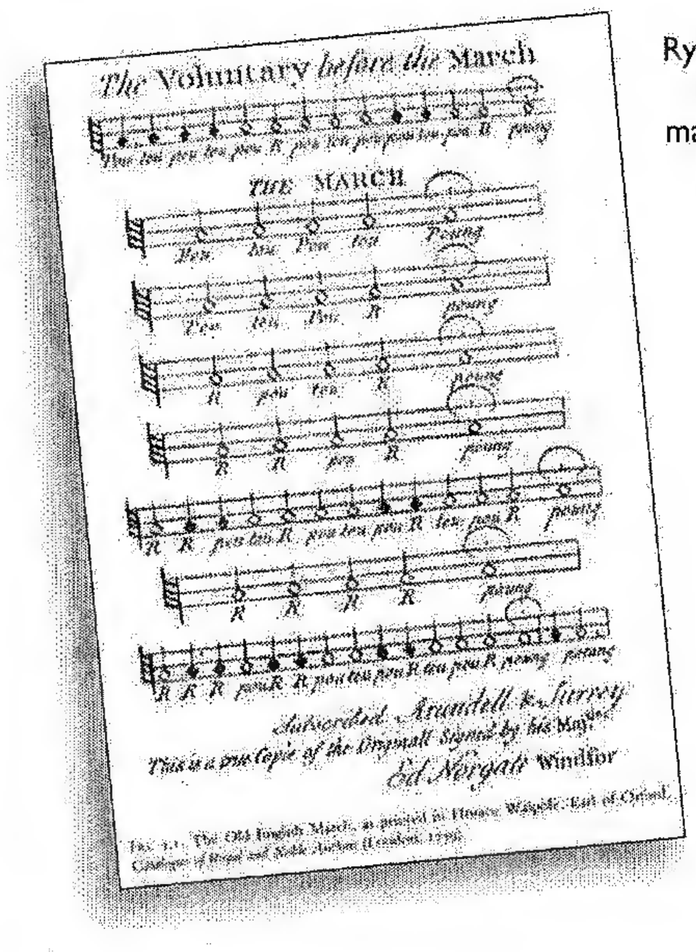
LA MARCHE, Z. 860

Quatre « *flatt trumpets* » ou dans certains enregistrements deux trombones et deux trompettes basses interprètent donc cette majestueuse « Marche » écrite pour quatre parties. Cinq phrases déclinent un rythme simple, comme il se doit pour ce type de destination : long – court – court – long.

Exemple 1 : Rythme de la Marche funèbre



Ce rythme correspond à six battues au lieu des huit des « *Queen's Farewell* ». La source originale présente en fait une double barre à la fin de ce segment que certains éditeurs ont interprétée comme un signe de répétition mais qui pourrait aussi valoir comme mesure de silence à deux battues (comme dans la pièce de théâtre).



Rythmes des marches

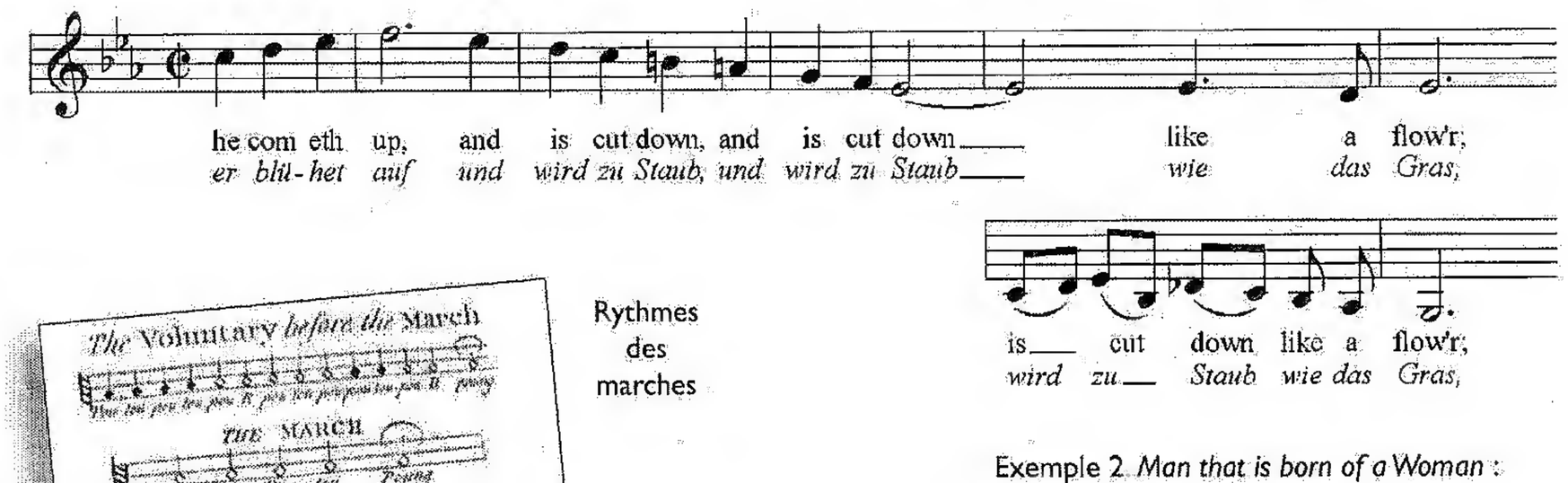
L'étrange progression harmonique renvoie très clairement au sens profond de cette marche qui au lieu de célébrer un triomphe souligne avec affliction l'entrée de la Reine dans le royaume des morts.

LES « FUNERAL SENTENCES »

Les textes de ces trois « *Funeral sentences* » au tombeau sont donc mis en musique sous la forme de trois *anthems*. Les trois *anthems* des funérailles sont composés pour quatre solistes : un soprano, un contre-ténor, un ténor et une basse avec un plein chœur de conclusion. Tout en affectant une formation liée au *Verse anthem*, Purcell ne développe néanmoins aucun vrai solo et traite son quatuor comme un chœur accompagné à l'orgue, se rapprochant en cela du type du *Full anthem*, un style ancien, rare dans son esthétique tardive, mais sûrement plus solennel pour donner à ces funérailles tout le recueillement requis. Le langage est donc polyphonique, syllabique, sans fioriture, en imitations serrées ou en contrepoint homophone.

Man that is born of a woman, Z. 27

Symbolisant l'union de « l'homme et de la femme », les quatre voix entrent de manière décalée, descendant en arpège et embrassant une large tessiture propice à l'expansion. Et si l'idée de la vie (même de courte durée) permet des courbes ascensionnelles, elles retombent inexorablement sur l'expression des tourments, formant les figures de rhétorique nommées « *anabasis* » et « *catabasis* », symbole d'aspiration et de désolation. Plus manifeste encore, le même phénomène s'observe sur l'image de l'Homme qui comme la « fleur croît et se fane » : chaque partie entre en imitation, s'élève de manière hyperbolique pour s'abaisser jusqu'aux confins des tessitures, dans les registres graves :

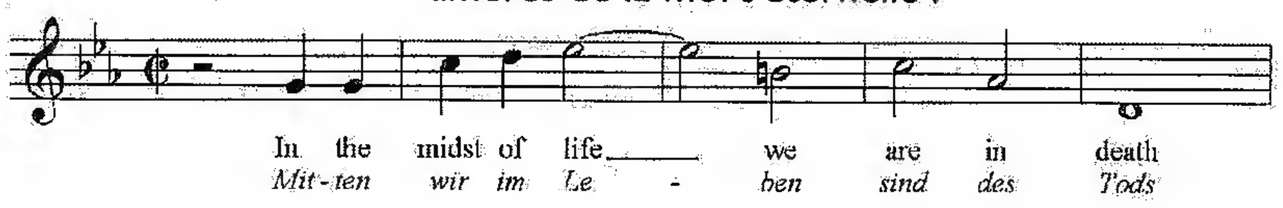


Exemple 2. *Man that is born of a Woman* : figure expressive de la ligne mélodique.

Le caractère éphémère de l'homme est ensuite réitéré par une série de répétitions insistantes avant que le chœur achève ce dépouillement désolé rappelant à l'homme sa mortalité.

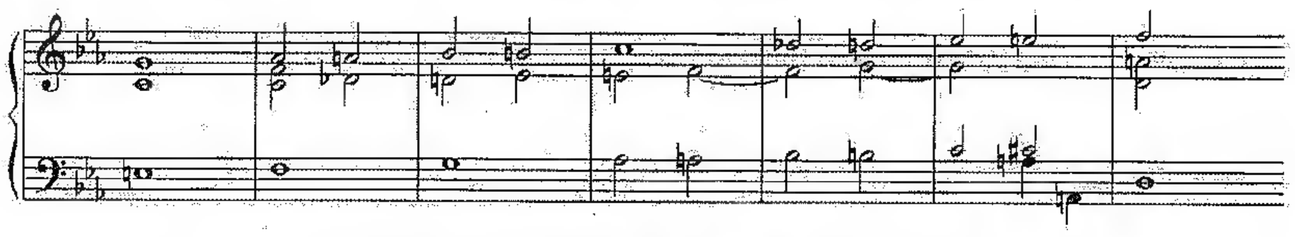
In the midst of life we are in death, Z. 17b

Pour exprimer le désarroi humain face à la mort, nous retrouvons la même figure de rhétorique en « *anabasis* » et « *catabasis* » pour débuter cet *anthem* qui implore le Seigneur de ne pas abandonner les pêcheurs aux souffrances amères de la mort éternelle :



Exemple 3 : *In the midst of life we are in death* : figure expressive de la ligne mélodique.

Plus loin, le cri de l'homme se manifeste avec l'une des écritures les plus personnelles de Purcell et dont les parties, traitées de manière linéaire, défient par leur usage du contrepoint toutes les règles de l'harmonie. Les « douleurs amères » se déploient par lignes chromatiques étagées, inexorables, figurant symboliquement le martyre et la douleur. Elles se jouent de l'euphonie au profit de l'indépendance des voix où la puissance expressive des dissonances anguleuses est renforcée par la densité du plein chœur.



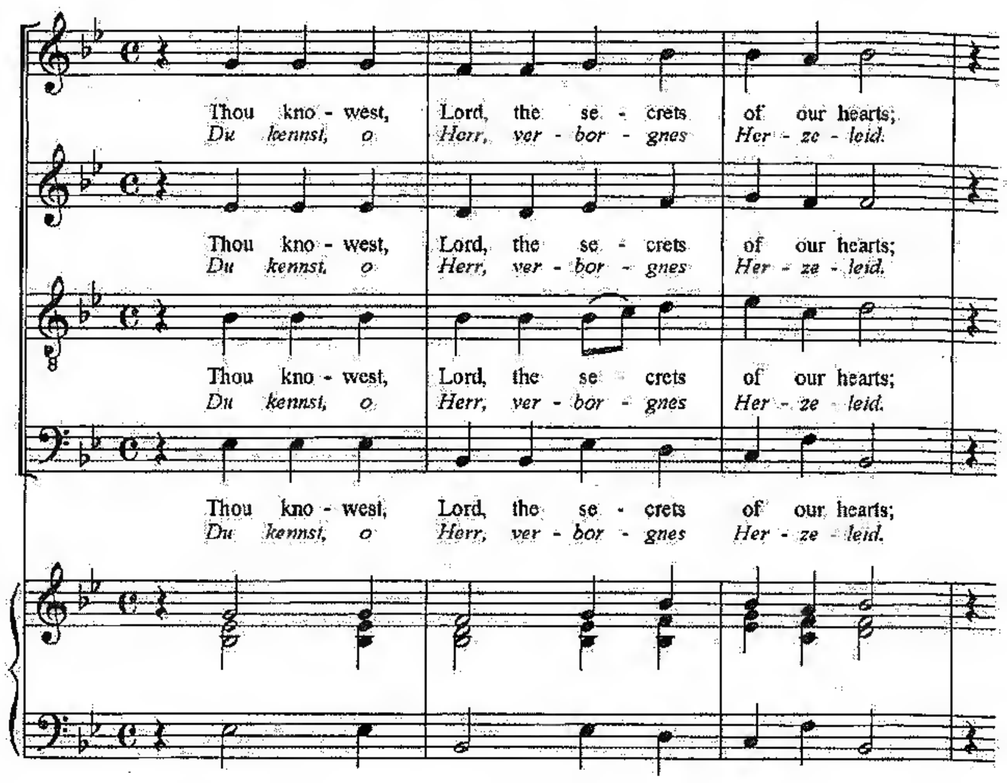
Exemple 4. *In the midst of life we are in death* : contrepoint chromatique qui renvoie à la douleur.

Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts, Z. 58C

Après l'affliction d'une telle prière, l'imploration finale appelle à la délivrance et à la paix éternelle. Pour l'occasion, Purcell écrit donc un nouvel *anthem* qui, d'après Tudway, fut accompagné avec les « *Flatt Mournfull Trumpets* ». Doublaient-elles les quatre parties vocales ?

Chaque auditeur présent reconnut à cette prière une remarquable et sobre noblesse. Pour évoquer le retour à une douce confiance et à l'inébranlable foi, Purcell compose une pure polyphonie homophone, dans un contrepoint « note-contre-note », de *stile antico*, avec toute la simplicité rythmique requise. Cette écriture, qui ressemble davantage aux vestiges d'un passé révolu, dut lui sembler plus apte à s'éloigner des fastes baroques pour n'exprimer que la sérénité du repos et des valeurs éternelles.

L'anthem est également unique dans son parcours harmonique : fait d'une série d'arches mélodiques, quasi *circulatio*, signifiant un perpétuel retour sur soi, il débute par une progression d'accords majeurs radieux et finit en mineur – *mib* contre *sol* mineur (dont le dernier accord est bien sûr majeur) en passant par une



Exemple 5. *Thou knowest, Lord, the secrets of our hearts* : contrepoint « note-contre-note », de *stile antico*.

cadence plagale – avec, tout du long, une basse harmonique mouvante évitant toute stabilisation avant la phrase finale « *for any pains of death to fall from thee* ». Peut-être fallait-il attendre le repli vers Dieu pour apaiser définitivement ces *Sentences* ?

Vingt ans après l'événement, lorsque Tudway compila sa magnifique collection de musique d'église[20] pour le *Earl of Oxford* et transcrivit cet *anthem*, il se souvient : d'un « *si fin ravissement, si solennel, et si céleste, dont la construction tira des larmes à tous* » et qui « *montre le pouvoir de la musique, quand elle est adroitement fabriquée et adaptée à la dévotion.* »

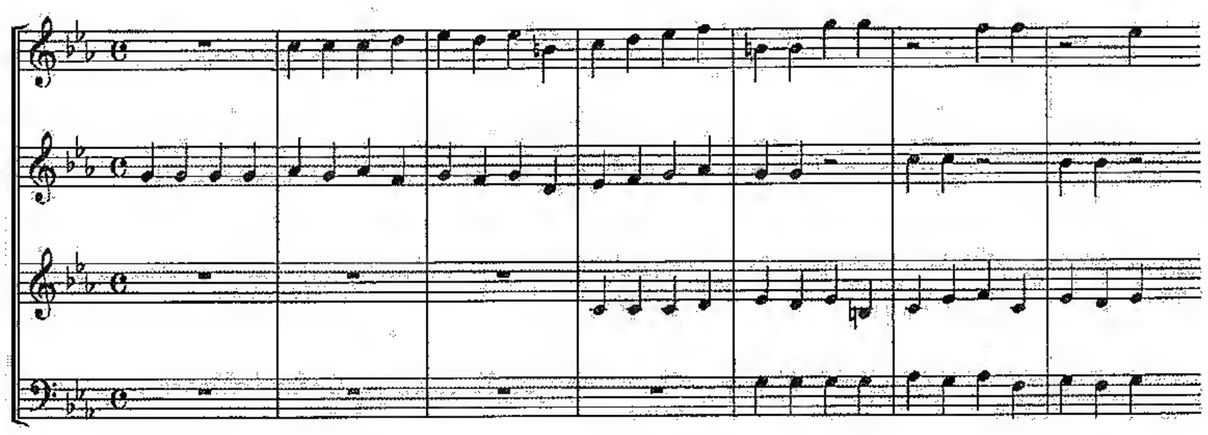
V. LE TEMPS DES ÉCHANGES : ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

A une époque où, y compris dans le domaine religieux, Purcell a déjà largement expérimenté le nouveau style dramatique, soliste et concertant, ces *Sentences* marquent un attachement à la grande tradition polyphonique anglaise, tout en mettant à l'honneur la musique instrumentale. Le riche vocabulaire harmonique, sa maîtrise du contrepoint, sa grammaire expressive et ses dons de mélodiste qu'il met au service du texte font de ses *Musiques pour les funérailles de la reine Mary II* une œuvre représentative, apte à affecter les passions humaines.

Dans sa *Canzona*, la modernité déferle par le biais de l'usage des instruments à l'église, à l'exemple des Italiens et des Français, et par celui de la virtuosité. Selon Tudway, jouée par les quatre « *flatt trumpets* », elle défie les prouesses techniques des interprètes sur ce type d'instrument.

Habilement, les phrases d'ouverture sont fondées sur la même musique que la « Marche funèbre », mais, cette fois-ci, développée à l'intérieur d'un contrepoint à quatre parties sous l'influence du modèle italien. Comme il se doit, le thème est traité en imitation « *fugatto* », aménagé avec une ingéniosité harmonique par le jeu

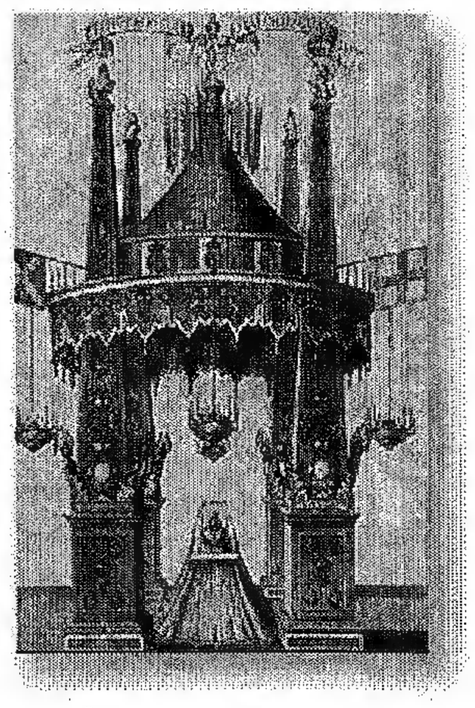
réciproque, mais inversé, des entrées entre la paire des instruments aigus et la paire grave :



Exemple 6. *Canzona* : entrées en imitation « fugatto ».

Dans le Manuscrit d'Oxford, un « *Trum* » est écrit à la première mesure attenant à la seconde et troisième voix que certains interprètent comme étant un tremolo qui affecterait les notes répétées avec un minimum d'articulation, comme un souffle vibrant dans toutes les parties, alors que d'autres pensent qu'il ne s'agit que d'une abréviation pour trompette.

Tradition ou modernité, ces funérailles ont offert un puissant modèle pour l'organisation de futures funérailles royales. En effet, depuis Elisabeth Ire et Jacques Ier, l'Angleterre n'avait plus célébré de funérailles d'Etat avec protocole élaboré. Charles Ier avait été enterré dans l'intimité à Windsor, sans cérémonie religieuse (la Restauration n'y changea rien), Charles II, la nuit, selon John Evelyn, « *obscurément et sans pompe* », si bien que l'importance de l'événement le haussa au rang d'un modèle faisant autorité.



Le mausolée de la Reine Mary

(*) Musicologue, prix d'Histoire et Esthétique du CNSMP, conseiller musicologique et pédagogique attaché à la Direction de la Pédagogie et de la Médiathèque à la Cité de la musique à Paris. Prépare un livre sur Purcell pour les éditions Fayard.

Notes

[1] La procession fut menée par ses amis et Stephen Crespion. Selon ses propres vœux, les auditeurs entrèrent dans l'abbaye au son de la « Marche funèbre » et de la *Canzona* qu'il avait écrites pour la reine Mary et entendirent son anthem « *Thou knowest Lord* ».

[2] « *Surveyor General of His Majesty's Works* ».

[3] L'abbaye domine le quartier de Westminster : les services des couronnements et des funérailles royaux s'y déroulent. Elle abrite également leurs tombeaux et ceux des personnalités qui marquent l'histoire du pays.

[4] John Evelyn (1620-1706) : célèbre diariste qui entretint une correspondance avec un autre écrivain, Samuel Pepys. Son journal est une mine de renseignements sur les arts, la culture et la politique de son époque.

[5] Premier choriste de la Chapelle royale, présent aux funérailles.

[6] Dans Franklin B. Zimmerman, *Henry Purcell 1659-1695. His Life and Times* (second edition, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1983).

[7] Dans *The Order and Ceremonies Used for, and at The Solemn Interment of… George Duke of Albermarle* (1670) de Francis Standford, les funérailles du *Duke* d'Albermarle (1670) sont illustrées par des gravures de scènes montrant quatre groupes de trompettes silencieuses, dispersées durant la procession et un groupe final de quatre précédant la procession et sonnant toutes.

[8] Oxford, Oriel College MS U.a.37.

[9] P[eter] G[leane]. *A Poem Occasioned by the Magnificent Proceeding to the Funeral of Her Late Majesty*, Londres, 1695.

[10] « *A Full Anthem Sung at the funeral solemnity of Queen Mary 1694/5 accompanied with flat Mournfull Trumpets* » (British Library, Harl, MS 7340, fo. 264).

[11] Avertissement à l'édition du *Deliciae Musicae, Second Book* (Londres, 1695).

[12] *Form of the Proceeding to the Funeral of Her Late Majesty Queen Mary II*, Londres, le 2 Mars 1695.

[13] Ce décret a été publié par Hawkins dans son *History of the Science and Practice of Music* (Londres, 1776).

[14] Dans *Academy of Armoury* (British Library, MS Harl. 2034).

[15] Dans *Warlike Directions : or the Souldiers Practice. Set Forth By a Practitioner*, 1643.

[16] Dans Michael Burden, *Performing the Music of Henry Purcell* (Clarendon Press, Oxford, 1996).

[17] La forme du service d'enterrement en Angleterre fut prescrite dans le premier livre de prière d'Edouard VI (1549) ; le libellé des *Funeral Sentences* fut très légèrement révisé dans le second livre d'Edwardine (1552), subséquemment restauré pour Elisabeth I en 1559 et de manière conséquente en 1662 pour le *Book of Common Prayer*.

[18] Une copie autographe anonyme datant de 1700 environ (Christ Church, MS 794).

[19] Westrup et Zimmerman assure que la pièce doit avoir été écrite pour *The Libertine* et adaptée pour les funérailles. Margaret Laurie argumente une vue inverse, suivie par Curtis Price et explicitée par Bruce Wood.

[20] « *A Full Anthem Song at the funeral solemnity of Queen Mary 1694/5 accompanied with flat Mournfull Trumpets* » (British Library, Harl, MS 7340, fo. 264).

Eric Regnier (*)

Commentaire d'écoutes comparées :

Henry Purcell : *Funeral music for Queen Mary (March), 1695*
Leoš Janácek : *Messe Glagolitique (Introduction), 1923*

Sachant que l'enseignement de spécialité en série L (incluant au programme l'œuvre de Purcell) ne comprend pas de commentaire d'écoutes comparées, nous orienterons notre travail, comme les années précédentes, vers une ouverture culturelle au moyen d'un guide d'écoute.

Bien qu'il s'agisse de deux fanfares d'introduction pour des œuvres religieuses, peu de points communs semblent apparaître entre elles. Le caractère douloureusement hiératique de la marche de Purcell s'oppose à la vivacité de l'écriture du compositeur tchèque. De plus, l'introduction de la *Messe Glagolitique* prélude bel et bien à une œuvre liturgique organisée de manière cyclique en suivant le propre de la messe, alors que Purcell n'a composé que trois extraits sans lien organique apparent. Enfin, la marche de Purcell est une musique de circonstance, réellement douloureuse pour le compositeur qui perdait une auditrice éclairée et gagnée depuis longtemps à l'élégance de sa musique, alors que Janáček a composé sa messe comme une hymne extra-liturgique, manifestation de sa joie créatrice et de son amour pour la culture slave. La langue employée est l'antique slavon, le texte étant une traduction vernaculaire de la messe latine employant l'alphabet glagolitique antérieur au cyrillique).

Cependant, plusieurs détails ont confirmé la pertinence musicale d'un rapprochement instinctif entre ces deux œuvres si éloignées.

Tout d'abord, la pâte sonore : cette fanfare a paru aux témoins des obsèques de la reine Mary aussi impressionnante qu'à nous, les huit trompettes de Janáček. L'instrumentation n'est pas courante. Les *flat trumpets* de Purcell (trompettes à coulisse pouvant jouer des « *flat notes* », c'est-à-dire des notes bémolisées ou plus simplement altérées) ont marqué les esprits. Avec ou sans tambours (les experts ne sont pas toujours d'accord sur ce point), l'emploi des trompettes d'habitude convoquées pour des musiques militaires ou aux tonalités restreintes aux notes naturelles ou presque ouvre de nouveaux horizons sonores (la *flat trumpet* est apparue sur le sol anglais en 1691). Les huit trompettes de Janáček, pour cette fanfare d'introduction, donnent à l'ensemble une couleur instrumentale inouïe qui n'aurait pas déplu à Berlioz. Ainsi, sur le plan du timbre, les deux compositeurs ont eu des idées similaires.

Ensuite, la structure de la marche de Purcell est claire, simple et monolithique. Cinq phrases de même carrure modulant chacune vers la suivante par minorisation ou par degré commun. Mais ceci est un point de vue anachronique utilisant une théorie harmonique souvent impropre à la musique de cette époque. La pensée harmonique est tout autre. Comme chez Monteverdi. Ici, elle procède par blocs harmoniques juxtaposés. Ce parcours harmonique est original à nos oreilles. Ce n'est pas pour rien qu'on retrouve cette musique chez Stanley Kubrick dans *Orange mécanique*. Chez Janáček, de longues plages harmoniques sont aussi décelables (plus ou moins selon l'emploi ou non d'une note pédale) déplaçant un matériau mélodique tout aussi monolithique même s'il est en évolution constante. On note par exemple une longue plage sur *Mib* pour commencer, puis un court appui qui déplace le matériau mélodique sur *solb*, puis une nouvelle séquence sur *réb*. Et ainsi de suite…

Enfin, cinq phrases chez Purcell, cela donne une impression bancale (était-ce le cas à l'époque ?). Chez Janáček, les carrures sont également surprenantes. Une cellule mélodique initiale de deux mesures à trois temps énoncée deux fois puis deux mesures d'un motif tournant aux cordes avant de ne la réentendre qu'une seule fois avant deux nouvelles mesures de cordes.

Il ne faut pas seulement voir un jeu de l'esprit dans le rapprochement entre ces deux œuvres. C'est d'abord une impression sonore édifiante qui nous a fait les relier, preuve, s'il en était encore besoin, que les paramètres sonores tels que le timbre ou des perceptions à grande échelle comme il en est des carrures ou des grandes plages harmoniques font partie de notre écoute au même titre que des éléments bien plus évidents tels qu'une mélodie ou une cadence parfaite.

(*) Professeur agrégé, 1er Prix de Culture Musicale et Prix d'Analyse au CNSMDP, professeur de Musique et l'Histoire des Arts au lycée G. de Nerval, Noisiel (77) de 2002 à 2008, jury ou coordonnateur à l'option facultative depuis 2002.

Laurence Le Diagon-Jacquin (*)

Fiche de synthèse : Purcell

QUELQUES REPÈRES BIOGRAPHIQUES ET HISTORIQUES

Henry Purcell (1659-1695) naît dans une famille de musiciens : son père, Henry Purcell I, appartient à la Chapelle royale d'Angleterre. Son frère cadet, Daniel Purcell (1664-1717), outre le fait d'être compositeur et organiste, fait partie du chœur de la Chapelle royale. Les enfants de Henry seront également musiciens. Quant à Purcell, il entre à la Chapelle royale, à l'instar de son père et son oncle Thomas, en 1666 ou 1669. Le célèbre chanteur et pédagogue Captain Cooke devient son maître. En 1670, le jeune choriste compose sa première ode en l'honneur du roi Charles II, pour son anniversaire. C'est en effet Charles Stuart qui devient roi à la suite de la guerre civile de 1659 et qui est couronné en 1661. La dictature de Cromwell et la période puritaine du Commonwealth pour l'Angleterre s'arrête donc au profit de la restauration de la monarchie. Le duc d'York Jacques II est ensuite couronné à la mort de Charles II, sans descendant. A cause d'une politique très contestée, il est renversé, et c'est la nièce de Charles II, Mary, qui reprend le pouvoir, avec son mari Guillaume : Marie II Stuart et Guillaume III.

Dans le domaine de la musique vocale profane, le *masque* (sorte de spectacle en forme de ballet de cour) redevient à la mode à l'époque de Charles II, tandis que l'opéra reste très confidentiel devant un public qui ne le comprend pas vraiment. Purcell en composera néanmoins de très beaux sous le règne de Mary II (*Didon et Enée* par exemple, et *King Arthur*, un semi-opéra…). A noter également ses musiques dramatiques à l'intérieur de pièces de théâtre, à l'instar de *The Libertine*, pièce de Shadwell. Il écrira également des odes et des cantates profanes. Ajoutons les *Anthems* (pièces religieuses anglicanes sur des textes de traductions bibliques, proches du motet) et les psaumes (autre sorte de pièces religieuses). La musique pour clavier (le virginal en particulier) ainsi que la musique pour ensembles (comme les *consorts* de violes), sont alors les deux genres privilégiés de musique instrumentale. Purcell s'y essaie avec succès, comme dans ses suites pour clavecin, sonates en trio et autres fantaisies pour cordes, etc.

La musique de Purcell est une brillante synthèse des styles français, italien et anglais…

CONTEXTE DE L'EXECUTION [1]

La *Music for the funeral of Queen Mary* est jouée lors des funérailles de la bien-aimée Mary II d'Angleterre en mars 1695, un peu plus de deux mois après son décès (décembre 1694). Cette musique retentit également selon ses propres vœux, aux obsèques du compositeur. L'hommage à la jeune souveraine anglaise lors de la célébration fut, selon l'usage, grandiose, inouï. Un vrai spectacle pour tous les grands et moins grands de ce monde qui tous, étaient touchés par le départ de leur reine chérie. La procession emprunte les rues de la ville, au son de marches mélancoliques et de sourds roulements de tambours. Arrivés à l'Abbaye de Westminster, les spectateurs entendent l'émouvante marche de Purcell avant le début de la cérémonie. D'autres morceaux du même compositeur, trois *anthems*, sont interprétés devant la tombe, tandis que la *canzona* finale pour quatre « *flatt trompets* » (trompettes à coulisse) intervient entre ces différentes pièces et couronne l'ensemble sur une note dramatique. Ce sont des roulements de tambours qui terminent l'ensemble de la cérémonie.

Dans les pièces vocales, le compositeur fait montre d'une parfaite maîtrise de la rhétorique baroque, en traduisant l'expression des passions présente dans le texte par des figures musicales, des rythmes, des écritures, des formules, etc. très particuliers. Normalement composées de sept pièces recensées dans le *Book of Common Prayer* de 1662, les *Funeral Sentences* (ou liturgie pour les défunts) sont réduites à trois dans la version de Purcell lors des funérailles. Certaines ont pu être parlées plutôt que chantées, mais il est également possible que d'autres compositeurs soient intervenus dans le déroulement musical de la cérémonie. En effet, ceux appartenant au cercle royal comme Blow, Turner, Daniel Purcell, ou encore Clarke peuvent très bien avoir composé de telles œuvres. Les documents restent très silencieux à ce sujet.

De nombreuses questions subsistent pour les musicologues et les musiciens au sujet du déroulement de la cérémonie, de l'emploi des instruments, etc. L'ensemble des interprétations actuelles proposent de belles versions, certes, mais sans que tous les éléments musico-esthético-historique soient de source sure, vérifiables, avérés.

APERÇU STRUCTUREL

Plusieurs pièces composent l'œuvre sacrée la plus connue de Purcell : *Music for the Funeral of Queen Mary*. Elle contient les éléments essentiels pour accompagner une cérémonie officielle, donc des pièces instrumentales (« marche » et *canzona*) ainsi que des morceaux chantés, à savoir des *anthems*. Deux d'entre eux sont vraisemblablement des reprises (*Man that is born of a woman*, Z. 27 et *In the midst of life we are in death*, Z. 17b). Seul *Thou knowest, Lord* (Z. 58C) est une œuvre écrite spécifiquement pour cet événement.

La marche Z 860

Historiquement, il se peut que cette célèbre marche de Purcell ait été composée pour une pièce de Shadwell, *The Libertine* (1692) (au dernier acte, aux enfers, lorsque la parole est donnée au chœur des démons pour annoncer le sort de Don Juan) et arrangée ensuite par le compositeur pour la cérémonie royale. Les musicologues ne sont pas tous d'accord sur cette référence.

1) Effectif : quatre pupitres de trompettes, avec vraisemblablement des timbales.
2) Structure générale : bipartite (A.A' : répétition ornementée de A dans l'interprétation)
3) Structure de la partie A : 5 phrases de trois mesures sur la partition. Une mesure de silences aux trompettes est souvent ajoutée par les interprètes, ce qui donne des carrures de quatre mesures. Ceci est dû à la double barre finale qui peut être interprétée comme une mesure de silence à deux battues, au lieu d'une répétition de la partie A. Dans son interprétation, John Eliot Gardiner (Erato 2292-45123-2) opte pour la reprise de la partie A… avec des phrases aux carrures de quatre mesures, c'est-à-dire des percussions seules dans la dernière mesure.
4) Ecriture des trompettes en homorythmie, fondée sur la récurrence d'une même succession de valeurs : une longue, deux brèves, une longue. Cette formule est celle du choriambe (juxtaposition d'un trochée et d'un iambe), utilisé dans la poésie grecque antique.
5) Harmoniquement, l'enchaînement des accords - de 3 sons principalement, sauf dans la dernière phrase, un accord de 6/5 - suscite une expressivité particulière. Voici quelques éléments d'analyse harmonique. Dans le tableau ci-après, les chiffres arabes renvoient aux chiffrages des accords, tandis que les chiffres romains correspondent aux degrés de la gamme ; les chiffrages 5 (état fondamental d'un accord) ne sont pas indiqués :

Phrase 1	Phrase 2	Phrase 3	Phrase 4	Phrase 5
I maj-IV-IV-I maj	I-VI-IV_6-V	I-II_6-V-I	I-II_6-V-I	I-$II_{6/5}$-V-I maj
do	*do min.*	*sol min.*	*mib*	*do min*

La première phrase commence par un balancement plagal avec le I^er^ degré majorisé. La deuxième débute sur l'accord de tonique, mais mineur cette fois. On termine ici par un repos sur la dominante. Les phrases 3 et 4 font entendre une marche harmonique, d'abord en *sol* mineur, puis en *mib* majeur. Un élément à noter : l'accord de *sol*, dominante de *do* mineur, à la fin de la deuxième phrase se transforme en accord de *sol* mineur, avec le *si* bémol. La dernière phrase est une cadence somme toute assez banale, avec tierce picarde.

Si, dans *The Libertine*, cette pièce instaurait une atmosphère sombre visant à décrire l'angoisse qui règne au royaume infernal, elle traduit ici la douleur des sujets de la reine qui quitte la terre pour entrer au royaume des morts.

Les *Funeral Sentences*

Elles correspondent aux phrases des trois *anthems* de Purcell, chantées devant la tombe après l'injonction du prêtre *« ils vont au tombeau pour que le corps soit déposé en terre… »*.

L'effectif (commun au 3 *anthems*) se compose de 4 solistes (un soprano, un contre-ténor, un ténor et une basse) et un chœur, accompagnés par une basse continue.

1) Man that is born of a woman (Z. 27)

Principalement en *do* mineur, hormis une belle cadence en *mib* majeur, cette *anthem* se caractérise par une écriture qui joue sur l'aspect contrapuntique (avec des entrées décalées, l'emploi de contrepoint libre…) et sur l'écriture verticale. Le traitement du texte, syllabique, qui évoque l'aspect éphémère de l'homme et de la femme, sans ornementation, le tout dans un tempo lent, donne un caractère très dense émotionnellement. La musique suit le texte dans sa construction, texte illustré également par l'emploi de figures rhétoriques éloquentes, comme la *catabasis* (figure mélodique descendante) qui renvoie à la désolation ou encore des dissonances intenses.

2) *In the midst of life we are in death* (Z. 17b).

Globalement en *do* mineur, cette *anthem* qui aborde le thème de la peur de la mort déjà présente au milieu de la vie, comporte une partie polyphonique avec des imitations parfois assez libres, d'une part, et une partie verticale à la fin. On y trouve partout des figures rhétoriques emblématiques (*anabasis* et *catabasis*) et surtout une très belle montée chromatique symbolisant la douleur.

3)*Thou knowest, Lord* (Z. 58C)

Pour espérer la paix éternelle, Purcell emploie dans cette dernière *anthem* une écriture empruntant à l'harmonisation des chorals luthériens, syllabique dans une tonalité majeure au début, avec un parcours harmonique assez riche.

La *Canzona*

Cette pièce à 4 parties en *do* mineur fait montre de modernité dans la mesure où les instruments – même s'ils ne sont pas spécifiés – participent à son interprétation **à l'intérieur** de l'église. L'hypothèse la plus plausible serait de la confier à 4 « *flatt trumpets* », ce qui impliquerait une exigence de **virtuosité** tant la musique est difficile techniquement pour ces instruments, à l'époque. Fondée sur deux sections de 16 mesures, ce morceau est en fait un subtil « *fugatto* » écrit dans le style italien, avec des marches d'harmonie caractéristiques.

AUTRES EXEMPLES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE FUNEBRE : LES TOMBEAUX A L'EPOQUE BAROQUE EN FRANCE

En France, le terme « tombeau » désigne dès le milieu du XVII[e] siècle une pièce ou un groupe de pièces instrumentaux qui rendent hommage à un grand de ce monde, un ami, un artiste... défunt. Et ce, dans un cadre privé, qui contraste avec les grandes cérémonies funèbres comme celle des funérailles de la Reine Mary. Les instruments pratiqués sont généralement le luth, le clavecin, la guitare, etc. Les dédicaces sont éloquentes, jusqu'à ce qu'elles disparaissent. Auquel cas, une réflexion sur la mort peut s'y substituer, utilisant un langage musical et une rhétorique particulière selon laquelle, par exemple, l'emploi du tétracorde conjoint descendant (qui peut être élargi à un intervalle plus grand comme l'octave) symbolise la chute dans la mort et fait naître un sentiment de peine très marqué. Il remplit donc une fonction à la fois symbolique et affective en rapport avec la mort (voir en ce sens certaines œuvres de Louis Couperin, Charles Mouton, Jacques Gallot...) D'autres recherches sonores visent à donner à entendre des représentations (ou figurations) sonores de la mort, comme les essais de recréation d'une cloche ou d'un glas funèbre (cf. Sainte-Colombe, par exemple). Sans oublier un matériau connoté – dissonances, accords diminués, augmentés ou chromatismes – qui renvoie au deuil, à l'expression de la douleur. Soulignons également les références à la musique du défunt quand ce dernier était compositeur... une manière habile de lui redonner vie dans la mort.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

BRENET, Michel, « Les tombeaux en musique », *La Revue Musicale*, Paris, 1903, p. 568- 575 et p. 631-638.

BURDEN, Michael, *Performing the Music of Henry Purcell*, Oxford, Clarendon Press, 1996.

GOLDBERG, Clemens, *Stilisierung als kunstvermittelnder prozess : Die französischen Tombeau-Stücke im 17. Jahrhundert*, Laaber, Laaber-Verlag, 1987.

POROT, Bertrand, *Une expression musicale funèbre au XVII[e] siècle : les tombeaux* et lamenti *dans la littérature de clavecin*, maîtrise de musicologie, Paris-IV Sorbonne, 1995.

ROLLIN, Monique, « Le Tombeau chez les luthistes Denis Gaultier, Jacques Gallot, Charles Mouton », *XVII[e] siècle*, 21-22, 1954, p. 463-479.

ROLLIN, Monique, « Les Tombeaux de Robert de Visée », *XVII[e] siècle*, 34, mars 1957, p. 73-78.

ROS, Pere, *Tumulo canoro una approximacion al Tombeau*, Linares, Fundacion Segovia, 2004.

VENDRIX, Philippe, « Le tombeau en musique en France à l'époque baroque », *Recherches sur la musique française classique*, XXV, 1987, p. 105-138.

ZIMMERMAN, Franklin B., *Henry Purcell 1659-1695: His Life and Times* (seconde edition), University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1983.

(*) Professeur agrégé, maître de conférences à l'Université de Rennes II directrice de publication du *Paon d'Héra/Hera's Peacock*, gazette thématique interdisciplinaire internationale.

Notes

[1] Voir pour ce point l'article de Pascale Saint-André, ainsi que pour les analyses des œuvres. Nous apporterons certaines indications supplémentaires sur la marche, tandis que les spécificités des *anthems* seront juste mentionnées.

2. Dossier Bach

Xavier Bisaro (*)

Musique et vie religieuse au temps de Johann Sebastian Bach

Notre représentation des principaux lieux d'activité musicale au début du XVIII[e] siècle accorde une place prioritaire aux théâtres d'opéra et aux salons de maisons nobles ou bourgeoises. Mais si l'on suit les pérégrinations de Charles Burney[1], musicographe contemporain de la génération des Encyclopédistes, un autre site s'impose dans ce panorama : l'église. Dans les villes où Burney s'arrête, les édifices cultuels sont en effet les seuls endroits où le voyageur est certain de pouvoir entendre de la musique selon une programmation partiellement prévisible (au moins les dimanches et fêtes), les seuls endroits aussi où, en l'absence éventuelle de cour ou d'entrepreneur de concert, des musiciens professionnels sont susceptibles d'exercer.

Confirmée par d'autres indices (dont la fréquence des comptes-rendus d'offices dans les périodiques du temps), cette présence de la musique religieuse est telle que, plutôt qu'à explorer un secteur limité de la vie artistique, l'étude d'œuvres comme la *Messe en si* (BWV 243) de Johann Sebastian Bach revient à découvrir une partie de la culture sensible autant que des aspirations spirituelles de la société européenne à l'époque des Lumières.

I. MUSIQUE RELIGIEUSE, MUSIQUE DE LA RELIGION

Le domaine auquel cette messe pourrait être rattachée est couramment désigné comme étant celui de la *musique religieuse*. Préférable à l'appellation de *musique sacrée* (dont l'acception dominante est redevable de concepts nés au XIX[e] siècle[2]), cette qualification est néanmoins piégeuse tant elle donne à penser, sinon à *croire*, qu'il existe ontologiquement une musique religieuse. Or il est assurément plus prudent et juste historiquement de considérer que la musique *religieuse* est plutôt de la musique *de* et *pour* la religion, c'est-à-dire un accompagnement sonore inhérent au déploiement des cérémonies sensibles du culte religieux et, plus généralement, des manifestations publiques d'ordre religieux. Envisagée de la sorte, la musique se conçoit comme religieuse par destination, et non par essence, ce qui explique que le vocable majoritairement employé au XVIII[e] siècle soit celui de « musique d'église » (*musica ecclesiastica* chez les Italiens, ou *Kirchenmusik* en terre germanique), en tant que musique entendue au cours des exercices cultuels se déroulant à l'église ou dans son environnement extérieur que l'appareil ecclésiastique investit, par exemple, à l'occasion de processions.

Pourtant, cette définition n'implique pas qu'il n'existerait aucun marqueur de la musique « religieuse ». Depuis la scission de l'écriture musicale savante opérée en Italie autour de 1600, la *prima prattica* polyphonique est pensée comme *stile antico*, mutant lui-même progressivement en *stile da capella*. Cependant, si son articulation avec le *stile rappresentativo* dans la musique ecclésiastique ne pose aucune difficulté (comme en témoigne le contenu du recueil publié par Monteverdi en 1610), le *stile da capella* va quand même acquérir une nette connotation spécifique, au point que, du vivant de Bach[3], utiliser les déterminants de ce style (comme pour le dernier *Kyrie* ou le début du *Credo* de la *Messe en si*) revient à employer une sorte de signature sonore de la musique ecclésiastique.

En outre, intégrée à ce style ou mêlée au style concertant, la citation de monodies cultuelles permet également de *situer* une pièce de musique d'église. Qu'il s'agisse du choral des luthériens ou du plain-chant des catholiques, l'auditeur du XVIII[e] siècle côtoie ces mélodies dans des circonstances dévotionnelles publiques comme privées, et se trouve de fait en mesure de reconnaître leur origine quelle que soit la sophistication de leur traitement polyphonique. Et précisément parce que le cadre de performance de la musique ecclésiastique est son premier critère de distinction, celle-ci peut recourir à ces codes caractéristiques aussi aisément qu'aux genres et au vocabulaire de la musique mondaine[4] : l'allure composite de l'assemblage de ces éléments est ainsi compensée par l'identité de son espace d'écoute. Inutile dès lors de chercher telle orientation « profane » dans l'usage de formes opératiques (le *da capo* si fréquent dans les cantates de Bach et les oratorios de Haendel) ou des artifices de la vocalité italienne[5]. La charge symbolique de ces éléments techniques est, en plein XVIII[e] siècle, relativement banalisée après des controverses vigoureuses mais dépassées[6].

II. DES CULTURES MUSICALES SPÉCIFIQUES

Cette dimension de la musique d'église étant largement partagée dans l'Europe du XVIII[e] siècle, la différenciation des goûts en la matière dépend surtout de traditions esthétiques et théoriques propres à certaines nations artistiques. Ainsi, la composition musicale se conçoit chez les français en vertu du principe de l'imitation, à la manière des arts picturaux[7]. Exposée à l'origine par Aristote pour décrire la capacité de la littérature à représenter le réel, cette fonction imitative est désormais attribuée à la musique, considérée comme un théâtre du sonore. Par conséquent, si la messe polyphonique, genre canonique par excellence, reste symboliquement liée à l'écriture rigoureuse du *stile da capella* (au moins, à la déclinaison qu'en donnent les maîtres de musique de cathédrales[8]), le grand motet exécuté à la cour ou au Concert Spirituel est perçu comme le résultat de la composition d'un « peintre-musicien »[9], auteur de tableaux musicaux exaltant par les sons la grandeur de Dieu et les merveilles de ses œuvres évoquées par les textes psalmiques couramment utilisés dans ce genre.

J. S. Bach a, quant à lui, été éduqué dans un contexte intellectuel et musical marqué par l'influence du paradigme rhétoricien[10]. Dès les prémisses de la Réforme, l'apprentissage de la rhétorique et des disciplines afférentes est effectivement placé au cœur du projet scolaire luthérien. Idéalement, chaque église de la nouvelle confession est dotée d'une école latine au sein de laquelle enseigne le *cantor*, de surcroît responsable de la musique du culte. Le rôle conféré à l'art oratoire dans l'éducation scolaire, mais aussi dans la délivrance de l'instruction religieuse publique (dont le sermon dominical constitue l'élément central) encouragera dès lors le parallèle entre discours rhétorique et composition musicale. La musique figurée préparée par le *cantor* pour son église deviendra le pendant du sermon du pasteur en chaire, sermon potentiellement encadré au XVIII[e] siècle par les deux parties d'une cantate.

L'aspect le plus évident de l'inscription de Bach dans cette tradition est, certes, le volet scolaire des fonctions qu'il assura (bon gré, mal gré…) à Leipzig en tant que *cantor* de la *Thomaskirche*. Plus fondamentalement, sa fréquentation du lycée (*Gymnasium*) de Lüneburg alors qu'il était adolescent (1700-1702) et sa connaissance de la musique allemande de la fin du XVII[e] siècle sont également des arguments suggérant son ouverture à la *musica poetica* rhétoricienne. Les soutiens dont le musicien bénéficie au moment de la controverse avec Scheibe sont pareillement significatifs : parmi eux figure Johann Abraham Birnbaum, professeur de rhétorique à l'université de Leipzig, dont l'argumentation face aux attaques de Scheibe insiste sur la nature oratoire des artifices de composition employés par Bach.

Mais le témoignage décisif de son appropriation de l'héritage rhétoricien réside sans doute dans sa production musicale, tant celle-ci est empreinte de la théorie des figures (*Figurenlehre*) et des procédés de construction décrits par ceux qui codifièrent la rhétorique musicale, depuis Gallus Dressler au XVI[e] siècle jusqu'à Johann Mattheson, confrère de Bach[11]. La maîtrise par ce dernier des techniques de la musique oratoire est d'ailleurs telle que, même dans le cas de la *Messe en si* dont les mouvements sont, pour la plupart, des adaptations de fragments de cantates préexistantes, les paroles latines correspondent à la musique qui leur est associée : à l'angoisse des pécheurs du chœur d'entrée de la cantate *Weinen, klagen, sorgen, zagen* (BWV 12) succède ainsi celle des contemplateurs du Golgotha (*Crucifixus*).

III. LE *CREDO* DE LA *MESSE EN SI* : UNE CARTOGRAPHIE DES POSSIBLES

Néanmoins, le *Credo* de la *Messe en si* résiste à toute analyse qui se limiterait à un point de vue unique. Sans même aborder la partition, les circonstances de sa copie illustrent bien la diversité des conditions de déroulement d'une carrière de musicien d'église au XVIII[e] siècle. Luthérien, employé d'une des importantes villes libres de l'Empire, Bach se tourne en 1733 vers un souverain catholique, Auguste III alors prince-électeur de Saxe et roi de Pologne, dans l'espoir d'obtenir la charge honorifique de compositeur de sa cour (ce qui adviendra finalement en 1736). L'épisode montre que, si les affrontements religieux jusqu'à la fin de la Guerre de Trente Ans (1648) furent parfois d'une rare violence, Bach est le contemporain d'une cohabitation apaisée, même si les identités confessionnelles demeurent clairement marquées. Autre topique du métier : quelle que soit la religion du protecteur sollicité, Bach use à cette occasion d'un geste coutumier pour un musicien en quête de bienveillance, en l'occurrence l'offrande d'une partition contenant le *Kyrie* et le *Gloria* de ce qui deviendra, une fois complété, la *Messe en si*. Par ailleurs, ces deux pièces latines sont compatibles avec le déroulement d'offices luthériens festifs, ce qui autorise leur exécution à la *Sophienkirche* de Dresde où travaille Wilhelm-Friedemann, fils aîné de Johann Sebastian. La première partie de la *Messe en si* n'est donc pas le fruit d'une pensée hors du monde, et elle respecte à ce titre certaines exigences musico-liturgiques. Enfin, autour de 1748, l'ajout pour des raisons inconnues d'un *Credo*, d'un *Sanctus* et d'un *Agnus Dei* achève le

cycle de la messe à une période où le musicien, membre de la société des sciences musicales de son élève Mizler (*Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften*, 1738), se consacre à des cycles explorant les arcanes de la polyphonie spéculative (*Variations canoniques sur Von Himmel hoch*, *L'Art de la fugue*). La *Messe en si* se trouve ainsi à la croisée d'aspects contrastés mais complémentaires du parcours professionnel de Bach.

Esthétiquement parlant, le champ est aussi vaste, puisque la *Messe en si* peut s'apparenter à une somme des possibles en matière de musique religieuse, à l'exception du style récitatif que seules les cantates et les passions requièrent pour la narration. Une approche sommaire des pièces au programme du Baccalauréat 2011 révèle tout d'abord l'extension du spectre instrumental, depuis le sévère effectif à basse continue et deux violons du commencement du *Credo* jusqu'à l'effectif orchestral presque maximum pour Bach avec – hormis les cordes et le continuo – trompettes, timbales, flûtes et hautbois (*Patrem omnipotentem*, *Et resurrexit*). La diversité des styles d'écriture est semblablement spectaculaire : le *Credo* sur-joue le style ancien dans ses procédés contrapuntiques (imitations avec strettes et augmentation), dans son organisation tonale (*la* est le centre tonal, mais avec une armure à deux dièses et une fin archaïsante rappelant le mode de *sol* transposé), et même dans sa notation (emploi de la note carrée pour la première valeur du sujet). Au contraire, les formes à retour (*Et resurrexit*) ou sur basse obstinée (*Crucifixus*), le style galant de plusieurs contrechants (les violons du *Et incarnatus*) ou encore l'écriture vocale mélismatique sont tributaires de la musique « moderne » des années 1730-1740.

Loin d'une démarche hasardeuse, la pluralité stylistique de cet « Art de la messe » est absolument cohérente au regard du texte mis en musique, mais aussi par rapport à son environnement pratique. À la manière de ces temples leipzigois dont l'extérieur est gothique et l'intérieur adapté aux goûts les plus récents, la *Messe en si* est animée par la tension en train de s'instaurer entre l'historicisation progressive des styles et les attentes contemporaines du XVIII[e] siècle. En cela, elle atteste pleinement l'insertion sociale de la musique d'église au temps de J. S. Bach et sa capacité à faire du lieu de culte – ce bâtiment d'accès gratuit (même si certains sièges se monnayent) où se concilient devoir religieux et plaisir des sens[12] – un des pôles essentiels de l'activité culturelle au siècle des Lumières.

(*) Maître de conférences au département de musicologie de l'Université Paul Valéry (Montpellier III), membre de l'IRCL (UMR 5186).

Notes

[1] BURNEY, Charles, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières* [trad. M. Noiray], Paris, Flammarion, 1992.

[2] Le vocable *musica sacra* est néanmoins employé au XVIII[e] siècle dans le cadre de textes normatifs promulgués par les autorités religieuses, et pour des intitulés de collection de musique imprimée ou d'ouvrages d'ecclésiastiques érudits ; cf. par exemple le *De cantu et musica sacra* de Martin Gerbert (1774).

[3] Sur la place du *stile antico* dans la musique de Bach, cf. WOLFF, Christoph, « Bach and the tradition of the Palestrina style », *Bach : essays on his life and music*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, p. 84-104.

[4] La notion de *musique profane* étant aussi peu apte que celle de *musique sacrée* à rendre compte de la typologie musicale du XVIII[e] siècle, celle de *musique mondaine* (c'est-à-dire « du monde ») est préférable lorsqu'il s'agit d'évoquer la musique pratiquée hors des exercices ecclésiastiques.

[5] Pour le domaine français, cf. la mise au point d'Alexis MEUNIER, « La musique religieuse sous Louis XV », *Regards sur la musique au temps de Louis XV*, Wavre, Éditions Mardaga, 2007, p. 31-60.

[6] En milieu luthérien, la querelle du piétisme durant le dernier quart du XVII[e] siècle posa indirectement la question du recours à la musique concertante et italianisante dans les temples. Pour un aperçu de ces controverses, cf. BISARO, Xavier et HAMELINE, Jean-Yves, *Ars musica & naissance d'une chrétienté moderne*, Tours, CESR, 2008.

[7] Une des principales expositions de cette théorie est fournie par l'abbé Charles BATTEUX, *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, Paris, Chez Durand, 1746.

[8] MONTAGNIER, Jean-Paul C., « La messe polyphonique imprimée en France au XVIII[e] siècle : survivance et décadence d'une tradition séculaire », *Acta Musicologica*, LXXVII/1 (2005), p. 47-69.

[9] Cité par FAVIER, Thierry, *Le motet à grand chœur – Gloria in Gallia Deo*, Paris, Fayard, 2009, p. 228.

[10] Cf. KIRKENDALE, Ursula, « The source for Bach's "Musical Offering" : the "Institutio oratoria" of Quintilian », *Journal of the American Musicological Society*, XXXIII/1 (1980), p. 88-141.

[11] Cf. les traités étudiés par BARTEL, Dietrich, *Musica poetica : musical-rhetorical figures in German baroque music*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1997.

[12] Sur la place et l'attitude des fidèles au cours des cultes en musique à Leipzig, cf. KEVORKIAN, Tanya, *Baroque piety : religion, society and music in Leipzig (1650-1750)*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 29-74.

Philippe Charru (*)

La *Messe en si mineur* de Jean-Sébastien Bach : une œuvre composite ou unifiée ?

Une écoute attentive de la *Messe en si* de Jean-Sébastien Bach ne peut manquer de susciter un étonnement que la lecture de la partition rend plus vif encore. Dès les premières mesures du *Kyrie* en effet, le fidèle de tradition luthérienne reconnaîtra la mélodie du choral *Kyrie, Gott, Vater in Ewigkeit*, c'est-à-dire le Kyrie de Luther La *Messe en si* serait-elle donc construite sur la base du choral luthérien ? Eh bien non ! Dans le *Gloria* qui suit, ce fidèle attendrait en vain quelque allusion au fameux choral luthérien *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*, le choral « Gloire à Dieu » si souvent traité par Bach. Mais une nouvelle surprise l'attend avec le *Credo* : la première pièce en effet est tout entière composée sur la base de la mélodie grégorienne du *Credo in unum Deum*. Ainsi, après le choral de tradition luthérienne, voici la tradition grégorienne… Mais pas pour longtemps ! Le *Sanctus* intrigue à son tour avec sa forme musicale inspirée de la « sonate d'église » – *Adagio / Fugato Allegro* – qui est une forme instrumentale et non pas vocale.

L'écoute de la *Messe* soulève encore d'autres problèmes : certaines pièces telles le second *Kyrie*, le *Gratias agimus tibi*, le *Crucifixus*, le *Confiteor unum baptisma* et le *Dono nobis pacem* sont écrites dans la pure tradition du *stile antico*, c'est-à-dire la tradition des grands maîtres polyphonistes franco-flamands de la Renaissance. Mais à côté de ces pièces de haute et sévère abstraction, on trouve des *arias* et *duos* qui, par leur souci d'expression des mots du texte, s'inscrivent dans la tradition du *stile moderno* qu'avait inauguré Monteverdi.

Une dernière surprise attend le familier de l'œuvre de Bach car, entendant la *Messe en si*, il reconnaîtra des pages de musique extraites d'œuvres plus anciennes que le Cantor a réutilisées ici. On estime actuellement que près de la moitié des vingt-sept numéros de la *Messe* ne sont pas des compositions originales, mais des « parodies » d'œuvres anciennes profanes ou sacrées. La *Messe* va jusqu'à se parodier elle-même, puisque le *Dona nobis pacem* final est l'exacte reprise du *Gratias agimus tibi*.

La *Messe en si* porte donc les traces du chant grégorien, du choral luthérien, de la tradition polyphonique franco-flamande, de formes lyriques, de la musique instrumentale, de la parodie… Face à une telle disparité de style et d'écriture, certains mettent sérieusement en doute l'unité de cette œuvre et restent perplexes devant la destination que Bach lui aurait fixée : est-elle destinée à la liturgie ? En totalité, en partie ? Et quelle liturgie : la liturgie luthérienne ou la liturgie catholique ? Cette question confessionnelle serait même, au dire d'Alberto Basso, la question la plus importante que pose cette œuvre de Jean-Sébastien Bach.

L'histoire décousue de la composition de la *Messe en si* semble d'ailleurs donner des arguments solides à ceux qui doutent de son unité et posent la question de sa destination. Cette histoire est bien connue. L'occasion de la composition de la *Messe en si* remonte à l'année 1733. Le 27 Juillet, Jean-Sébastien Bach présenta à la Cour royale de Dresde la musique d'une « *Missa* » qu'il venait d'achever tout récemment, « *Missa*» dédiée à Frédéric Auguste II. La partition que Bach envoya alors comprenait un *Kyrie* et un *Gloria*. Il était courant à l'époque d'appeler « *Missa* » ce couple constitué par ces deux seules pièces. Les autres parties de ce que nous appelons aujourd'hui la *Messe en si mineur* furent composées à des périodes très éloignées. Le *Sanctus*, composé comme pièce autonome, date de 1724, tandis que les autres parties de la messe – *Symbole de Nicée, Osanna, Benedictus, Agnus* et *Dona nobis pacem* – datent des dernières années de la vie de Bach, 1747-1749. C'est à cette époque qu'il aurait rassemblé l'ensemble des cinq parties, dont la création on le voit s'étend sur vingt cinq années: le « Sanctus » (1724), la « Missa » (1733) et le reste (1747-1749).

Ceux qui contestent l'unité stylistique de l'œuvre trouvent dans cet assemblage tardif un argument supplémentaire qui alimente leur doute et leur perplexité, n'y voyant qu'un assemblage fortuit de pièces indépendantes destinées au service liturgique en fonction des nécessités du moment. Je voudrais cependant plaider ici en faveur de l'unité puissante de la *Messe en si*. Les dernières années de sa vie, pendant lesquelles Bach réalisa le travail d'assemblage des différentes pièces qui composent cette œuvre, sont aussi celles pendant lesquelles il composa ses grands cycles tels que les *Variations canoniques*, l'*Offrande musicale* et l'*Art de la Fugue*, ainsi que le recueil des dix-sept chorals pour orgue dit *Autographe de Leipzig*, recueil résultant lui aussi d'un assemblage de chorals composés à différentes époques. Alors qu'on reconnaît à ces cycles un principe

d'unité architectural, pourquoi une œuvre aussi considérable que la *Messe en si* ferait-elle exception à ce souci majeur du Cantor de Leipzig ? Mais ce sont les approches musicales et théologiques conjuguées qui permettent en définitive de mettre à jour les liens unissant les différentes pièces de cette œuvre et de formuler un principe d'unité qui puisse éclairer la question de la destination de ce corpus impressionnant, considéré à juste titre comme l'œuvre emblématique de la musique occidentale.

C'est pourquoi dans un premier temps nous allons considérer l'architecture musicale de la *Messe en si* et nous demander si elle manifeste une cohérence d'ensemble. Nous examinerons dans un deuxième temps le rapport entre cette architecture musicale et la structure du texte liturgique et nous nous demanderons si cette architecture musicale est significative d'une lecture et d'une interprétation de ce texte. Si oui, quel est ce principe de lecture ?

I. L'ARCHITECTURE MUSICALE

Relevons les traits les plus saillants de l'architecture musicale :

1/ Dans le *Gloria*, Bach a composé pour le *Gratias agimus tibi* un chœur à 4 voix, dans le *stile antico*. Or la dernière pièce de la *Messe*, *Dona nobis pacem*, est la reprise exacte de ce chœur : seules changent les paroles. Cette grande arche ainsi dessinée, développe un lien très sensible dont nous verrons la signification.

2/ Autre lien thématique : le thème de l'*Agnus Dei*, chanté par la voix d'alto, est tiré de celui du *Et incarnatus est* du *Credo* dont il brode chacune des notes : l'un et l'autre procèdent par chute de tierces et dans le même ambitus.

3/ Le travail de Bach sur les proportions de la *Messe en si* est des plus significatifs. Dans une première version, le *Credo* était divisé en huit numéros et non en neuf. Le *Et incarnatus est* était alors intégré dans le *Et in unum Dominum* écrit à deux voix. Il faisait corps avec lui. Ce n'est que dans un second temps que Bach écrivit une seconde version du *Et incarnatus est* en style de motet à 5 voix, et qu'il en reporta la partition sur une feuille de papier qu'il inséra ensuite à sa place dans la *Messe*. Grâce à ce remaniement, Bach obtenait une forme concentrique pour son *Credo* dont nous reparlerons. Mais retenons pour l'instant le passage de huit à neuf pièces qu'il obtenait ainsi. Car ce chiffre neuf entre en effet dans un rapport de proportion bien connu.

Les pièces qui constituent la *Messe en si* sont ainsi distribuées (cf. le tableau 1) :

Missa				
I et II		III	IV	V
Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Osanna/Benedictus/Osanna Agnus/Dona nobis pacem
3	9	9	I	5 (3+2)
12		**9**	**6**	
Missa tota **27 = 3^3**				

Tableau 1. Distribution des pièces dans la *Messe en si*

La *Messe en si* se compose donc de 12 pièces pour la *Missa*, 9 pièces pour le *Credo* et 6 pièces pour compléter la *Missa tota* qui compte 27 pièces. On trouve ces mêmes relations dans la *Troisième Clavierübung* : 6 pièces instrumentales (Prélude, Duettos et Triple fugue), 9 pièces pour la *Missa* et 12 pour le *Catéchisme*. (cf. le tableau 2)

Prélude	Kyrie	Gloria	Catéchisme	Duettos	Triple fugue
I	3 + 3	3	6 + 6	4	I
I	**9**		**12**	**4**	**I**
27=3^3					

Tableau 2. Distribution des pieces dans la *Troisième Clavierübung*

Or ces nombres 6, 9 et 12, s'inscrivent dans la suite des sons harmoniques découverts par Pythagore, appelée « proportion musicale », où Nicolas de Gérasa voyait la « médiété la plus parfaite »[1]. En choisissant ces rapports, Bach fondait l'architecture de la *Messe en si* comme celle de la *Troisième Clavierübung* sur la série de Pythagore qui représente la structure de base de l'harmonie et sur laquelle se fondent, non seulement la formation des accords et leur relation, mais aussi l'articulation du mouvement musical en une forme vivante et unifiée. Mais, par ce choix de proportions numériques spécifiques, Bach donnait à ces œuvres une dimension théologique significative: le chiffre 27, correspondant au nombre total des pièces, se comprend en effet

comme 3^3, c'est-à-dire comme le chiffre de l'exaltation de la Trinité.

4/ A ce puissant facteur d'unité, on peut en ajouter un autre tout aussi capital : les tonalités. L'ensemble des tonalités des différentes pièces de la *Messe* s'ordonnent autour des relations fort simples de tonique à sous-dominante et dominante, à savoir *ré* majeur/*sol* majeur/*la* majeur et leur relatif *si* mineur/*mi* mineur/*fa#* mineur. Certains font remarquer que la *Messe en si* porte mal son nom et qu'il serait plus juste de l'appeler la « Messe en ré ». Cette tonalité de *ré* majeur est effectivement plus largement utilisée que celle de *si* mineur (13 pièces contre 5). Nous verrons cependant que l'appellation « *Messe en si mineur*» n'est pas sans pertinence. La considération de ces relations tonales fortement articulées, apporte un argument musical de poids en faveur de l'unité de conception de l'œuvre.

5/ Le dernier élément en faveur de cette unité, est donné dans une figure de rhétorique musicale, communément appelé « chiasme ». Le chiasme présente un rapport de type A/B=B/A (Par exemple ce mot de Molière dans l'Avare: Il faut manger [A] pour vivre [B] et non pas vivre [B] pour manger [A]). Les termes de ce rapport se croisent et c'est pourquoi il est symbolisé par la lettre grecque Χ (khi), d'où vient « khiasma » qui signifie « croisement ». On comprend alors pourquoi, à l'époque baroque, cette figure de rhétorique a désigné la croix.

Dans la *Messe en si mineur*, on la rencontre notamment dans l'écriture de certains motifs du *Christe*, du *Et incarnatus est* et du *Confiteor*. On parle alors de « micro-chiasme ». Mais on la rencontre aussi dans la structure générale de deux pièces maîtresses, le *Gloria* et le *Credo*, construits l'un et l'autre sur la base de cette figure. La distribution des numéros qui composent ces deux immenses pièces, forme un chiasme et définit donc un centre. On parle ici de « macro-chiasme ». Le *Gloria* se présente comme suit (cf. le tableau 3) :

Luc 2, 14	4/5	*Gloria in excelsis*	chœur à 5 voix	*ré majeur* I	**tutti**
Hymne liturgique de St.Ambroise	6	*Laudamus te*		*la majeur* V	
	7	*Gratias agimus tibi*	aria chœur à 4 voix	*ré majeur* I	**tutti**
Χ →	8	*Domine Deus*		*sol majeur* IV	
	9	*Qui tollis*	duo	*si mineur*	
	10	*Qui sedes*	chœur à 5 voix aria	*si mineur*	
	11	*Quoniam tu solus sanctus*		*ré majeur* I	
	12	*Cum Sancto Spiritu*	aria chœur à 5 voix	*ré majeur* I	**tutti**

Tableau 3. Structure du *Gloria*

Le *Credo* se présente comme suit (cf. le tableau 4) :

texte	voix	tonalités	styles	2ème version centrée	1ère version non centrée
Credo in unum Deum	chœur à 5 voix	*la*	***stile antico***	I	I
Patrem omnipotentem	chœur à 4 voix	*ré majeur* I	*stile moderno*	2	2
Et in unum Dominum	duo	*sol majeur* IV	*stile moderno*	3	3
Χ *Et incarnatus est*	chœur à 5 voix	*si mineur*	*stile mixte*	4	
Crucifixus	chœur à 4 voix	*mi mineur*	***stile antico***	⑤	4
Et resurrexit	chœur à 5 voix	*ré majeur* I	*stile moderno*	6	5
Et in Spiritum sanctum	aria	*la majeur* V	*stile moderno*	7	6
Confiteor unum baptisma	chœur à 5 voix	*fa #mineur*	***stile antico***	8	7
Et expecto	chœur à 4 voix	*ré majeur* I	*stile moderno*		8

Tableau 4. Structure du *Credo*

Ainsi un même principe architectural – la figure du chiasme – gouverne ces deux pages de musique et suggère une vision d'ensemble. Ce principe s'ajoute aux autres types de liens entre les pièces de la *Messe en si* qu'on a déjà relevés : liens thématiques, répétitions de pièces, rapports de proportion, rapports de tonalité, autant de liens qui contribuent à fonder l'unité musicale de cette œuvre. En la relisant maintenant d'un point de vue théologique, nous allons voir se dégager de nouveau une conception générale de la *Messe*, qui témoigne d'une lecture typée du texte liturgique, et d'une intelligence remarquable de l'expérience spirituelle. Ce fondement théologique éclaire les options de Bach que nous venons de relever touchant à l'architecture et à l'écriture musicale.

tural de cette pièce. Il a en effet bien compris que l'ascension n'est pas un simple « retour », car l'itinéraire du Christ vers le Père révèle que Dieu est désormais inséparable de la mort de son Fils sur la Croix.

Toute la suite du *Credo*, jusqu'à la fin, reste marquée par le signe de la croix. Ainsi du *Confiteor*, écrit à cinq voix dans le *stile antico*. Une lecture minutieuse de la partition révèle une virtuosité d'écriture impressionnante. On se rappelle que la première pièce du *Credo* est elle aussi écrite à cinq voix dans le même style. Ici comme là une pulsation de noires à la basse donne une assise inébranlable à la polyphonie. Le rapprochement entre ces deux pièces n'est pas fortuit. Il lie le baptême et la foi. Si on ajoute que le thème du *Confiteor* a un profil cruciforme, on voit que Bach se situe dans la ligne théologique que Saint Paul expose dans sa lettre aux chrétiens de Rome : *« Nous avons été ensevelis avec le Christ Jésus par le baptême dans sa mort, afin que, comme le Christ est ressuscité des morts par la gloire du Père, nous vivions nous aussi dans une vie nouvelle."* (Rm 6,4). Ces deux mouvements d'immersion et d'émersion sont les deux mouvements inséparables du baptême, que Bach a inscrits dans la structure de sa musique de façon magistrale. Il traite en effet de la façon la plus contrastée les paroles *Et exspecto resurrectionem mortuorum*. On les entend une première fois à la dernière page du *Confiteor*, page qui suspend la pulsation de la basse et, dans un mouvement « adagio », s'enfonce de plus en plus dans l'univers sombre et incertain d'un chromatisme généralisé, puis une seconde fois dans la jubilation qui explose soudain dans la pièce finale « Vivace e Allegro » s'enchaînant sans solution de continuité. Ce contraste musical touche au cœur du geste baptismal qui dessine en effet un mouvement de plongée dans les eaux profondes et un mouvement de remontée de ces profondeurs vers la lumière vivifiante de l'Esprit qui a ressuscité Jésus d'entre les morts.

La dernière pièce est animée par cette énergie fantastique qui soulève la masse orchestrale et les chœurs avec une intense jubilation. Bach fait chanter aux trois voix intermédiaires *« exspecto vitam venturi saeculi »* (j'attends la vie du monde à venir) qu'il superpose à *« Amen »* chanté aux deux voix extérieures, soprano I et basse. *« Amen »* est ici à entendre au sens que lui donne le livre de l'Apocalypse. C'est le nom du Christ lui-même : *« Ainsi parle l'Amen, le Témoin fidèle et vrai, le Principe des œuvres de Dieu. »* (Ap 3, 14). L'ouverture de la musique de Bach au terme de son *Credo* anticipe donc la liturgie grandiose de l'Apocalypse rassemblant la foule immense des invités au festin des noces de l'Agneau (Ap 19, 1-9).

Comme le *Gloria*, le *Credo* conjugue donc lui aussi la circularité d'une forme concentrique et la linéarité du mouvement musical marqué par les transformations sensibles du matériau. Sur le plan théologique, nous avons pu comprendre que dans le *Gloria* et le *Credo*, la croix placée chaque fois en position axiale, éclaire les transformations qui se font jour pendant le parcours que développe l'enchaînement des pièces. Nous allons retrouver une même pensée architecturale et théologique à l'œuvre dans le parcours de la Messe tout entière.

2.3. Du *Kyrie* à l'*Agnus Dei*

2.3.1. Du Kyrie...

L'enchaînement des trois pièces du *Kyrie* développe un mouvement d'intériorisation de la prière que favorise sa forme litanique. C'est une prière de supplication, dont le ton est donné dès l'introduction, avec une pulsation rythmique insistante et la figure de l'*exclamatio* et dans le premier *Kyrie*, avec la figure de la *suspiratio*. A la faveur de ce mouvement d'intériorisation la prière atteint des niveaux de profondeur différents. Ce mouvement d'intériorisation est sensible dans le traitement remarquable des voix de soprano, qui dessinent une progression significative à travers les trois pièces du *Kyrie*.

Dans le premier *Kyrie* la voix de soprano est dédoublée : Bach écrit ainsi deux voix semblables et pourtant différentes (soprano I et II) comme sont semblables et différents le Père et le Fils. On retrouve cette même symbolique dans le duo central du *Christe*. Mais Bach crée ici une tension entre les voix des deux sopranos, en faisant alterner l'écriture en mouvement parallèle et l'écriture canonique avec une structure en chiasme, qui apparaît ici pour la première fois dans la *Messe en si*. Là se révèle l'extrême de la relation filiale qui va jusqu'au bout de l'épreuve de la Croix et fonde ainsi l'espérance de celui qui prie (cf. le tableau 5).

mes.1-9	mes.10-13	mes.14-17	mes.18-22	mes.22-26	mes.27-32	mes.34-41
introduction	(a) en tierces parallèles	(b) **Soprano I** antécédent **Soprano 2** conséquent	(a) en sixtes parallèles χ *chiasme*	(b) **Soprano I** antécédent **Soprano 2** conséquent	(a) en tierces parallèles	*introduction*

Tableau 5. Structure du *Christe*

Vient alors le second *Kyrie* à quatre voix. Ici la voix du soprano n'est plus dédoublée. Le chant de la communauté a intériorisé la relation du Père et du Fils dans leur unité. Ainsi la croix est-elle présente au cœur de ce premier triptyque, comme au centre du tympan d'un S dernier de ce signe paradoxal de la croix dans de forts contrastes dont l'intensité va nous surprendre.

2.3.2. …à l'Agnus Dei.

Entouré par le puissant *Osanna*, la fragilité du chant du *Benedictus* accuse d'autant plus l'ambiguïté de l'acclamation de la foule qui accueille le Christ aux portes de Jérusalem. Car la foule en liesse qui aujourd'hui acclame le Christ, demain va crier sa condamnation à mort. Bach parvient à marquer cette acclamation de la trace mystérieuse du chemin de Jérusalem. Il choisit la tonalité de *si* mineur, tonalité qu'il associe à l'incarnation du Christ marquée au sceau de la croix et choisit la flûte, instrument qui, dans la *Messe en si*, est lui aussi lié à la croix. On l'entend en effet en solo dans le *Domine Deus, Agnus Dei*, dans le *Qui tollis peccata mundi* du *Gloria* et dans le *Crucifixus* du *Credo*.

L'*Agnus Dei* s'enchaîne sans transition. Mais contraste entre deux pièces ne fut jamais aussi grand ! Contraste instrumental, contraste des dynamiques, contraste des tonalités, puisque avec *sol mineur* on atteint ici le point le plus « dépressif » de cette Messe: le passage de *ré* majeur du *Osanna* à *sol* mineur de l'*Agnus Dei*, c'est-à-dire d'une tonalité diésée à une tonalité bémolisée, s'inscrit sur le cycle des quintes dans un mouvement de catabase, provoquant une forte chute de tension. Le texte lui-même fait basculer des « hauteurs » que chantent le *Osanna* vers la « bassesse » du péché que porte l'Agneau de Dieu, du *Osanna in excelsis* au *Qui tollis peccata mundi*. Dans l'enchaînement de l'*Osanna* et de l'*Agnus Dei*, Bach met donc tout en œuvre pour opposer l'entrée triomphale à Jérusalem et la Passion où le Christ commence à s'enfoncer.

On a quelque scrupule à parler de cette page sublime à laquelle l'intelligence du cœur peut seule accorder. Mais il y a un trait d'écriture plus caché et pourtant déterminant qu'on ne peut taire ici. Le thème qu'expose l'alto (mes.9-13) et qui est entendu de nouveau à la reprise (mes.31-34), est tiré, comme nous l'avons vu, du *Et incarnatus est* du *Credo*. Ce lien entre les deux pièces est essentiel. Il est fondé sur la théologie développée par Luther dans la *Solida declaratio* de 1577, fondement de l'orthodoxie luthérienne. L'incarnation et la Passion du Christ y sont considérées comme une seule et même réalité. La hauteur de Dieu se révèle dans la bassesse de la mort de l'Agneau qui porte sur lui l'idolâtrie que représentent toutes les fausses images de Dieu que se fabrique l'homme. Ainsi sur la croix Dieu se manifeste-t-il sous son contraire : là viennent se briser toutes les images inconvenantes de Dieu. Cette révélation que Bach avait déjà inscrite comme nous l'avons vu dans son *Gloria* et son *Credo*, atteint ici son expression la plus radicale dans l'extrême des contrastes musicaux.

On comprend alors pourquoi Bach reprend pour le *Dona nobis pacem* la même musique que celle qu'il avait déjà écrite pour le *Gratias agimus*, *« Nous te rendons grâce pour ton immense gloire »*. Le rapprochement entre ces deux pages en effet veut suggérer que la gloire de Dieu et la paix, c'est-à-dire la réconciliation, sont une seule et même chose et que leur « lieu » n'est donc pas à chercher ailleurs que sur la terre : la gloire de Dieu se manifeste dans la « réconciliation » par la foi au Christ. Dès lors, la contemplation de l'Agneau de Dieu qui porte l'idolâtrie des hommes pour les en libérer, renvoie chacune et chacun à sa capacité de se décider du « fond du cœur » en faveur d'une parole de salut dite une fois pour toute. A la fin de la Messe, cette attitude intérieure trouve le chemin de son expression dans le *stile antico*. Ce style en effet, par sa rigueur et son objectivité, accorde au dessaisissement ultime qui, au-delà de la supplication et de l'action de grâces, comme au-delà de toute représentation, signe la vérité dernière de celui qui est établi dans la seule foi.

CONCLUSION : UNE MESSE LUTHÉRIENNE ORDONNÉE AU CULTE "EN ESPRIT ET EN VÉRITÉ"

Au terme de cette traversée de la *Messe en si mineur* de Jean-Sébastien Bach, pouvons-nous répondre à la question que nous nous posions dès le commencement devant cette œuvre monumentale, lorsque nous découvrions avec étonnement une disparité de style, d'écriture et de source ? Une telle disparité appelle en effet une interrogation portant sur le principe d'unité de la *Messe en si*. Mais cette interrogation en croise une autre tout aussi pressante. Les circonstances de la composition de la *Messe en si* posent en effet la question de sa destination : est-elle une messe luthérienne ou catholique, la cour royale de Dresde comptant depuis 1697 une chapelle différente pour chacun des deux rites ? Des arguments d'ordre chronologique, structural ou encore confessionnel alimentent des positions divergentes, extrêmes parfois. L'analyse que nous avons proposée et l'éclairage théologique qui a été le notre peuvent-ils éclairer aussi ce dernier point ?

L'unité de conception musicale semble s'imposer à quiconque écoute et médite cette

œuvre grandiose. Nous avons tenté de montrer l'unité des cycles au point de vue architectural, mais aussi les liens de tonalité, de thématique et de style entre les cycles eux-mêmes. Nous avons souligné en particulier la fonction architecturale du *stile antico* qui dessine la grande arche du *Gratias agimus* du *Gloria* au *Dona nobis pacem*.

Mais c'est l'approche théologique qui peut, semble-t-il, donner l'éclairage décisif sur le principe d'unité de cette œuvre en dépassant le seul point de vue fonctionnel ou liturgique. Notre lecture a suffisamment montré l'enracinement et la cohérence luthérienne de la *Messe en si*. La « theologia crucis » du Réformateur – sa théologie de la croix – rayonne sur la *Messe* entière à partir de son foyer foncièrement luthérien que représente le *Credo*. On trouverait aussi sa marque dans une pédagogie de la prière enracinée dans l'écoute de la Parole de Dieu, la vocalité ou l'articulation de la demande et de la louange, pédagogie exposée et scandée à chaque étape du *Catéchisme* de Luther. On peut donc affirmer que la *Messe en si* est totalement luthérienne. Mais la démesure des proportions de cette messe qui la rendent injouable dans les limites raisonnables d'un culte, porte à préciser davantage encore son inspiration et sa visée.

La lecture du texte *La Messe allemande et l'ordre du service divin* écrit par Luther en 1526, apporte un éclairage semble-t-il décisif sur cette question. Dans ce texte, Luther estime que le chrétien véritable n'a sans doute nul besoin de l'ordre liturgique extérieur qui détermine le culte. Jésus n'avait-il pas dit à la Samaritaine : *« Crois-moi, femme, l'heure vient où ce n'est ni sur cette montagne ni à Jérusalem que vous adorerez le Père… Mais l'heure vient où les vrais adorateurs adoreront le Père en esprit et vérité, car ce sont là les adorateurs tels que les veut le Père »* (Jn 4, 21-23). Jésus intériorise ainsi le « lieu » de la prière : il préfère l'intériorité du cœur aux lieux extérieurs traditionnels du culte que représentent la montagne ou le temple. Cependant Luther pense que la charité ordonne de garder un certain ordre liturgique ayant valeur pédagogique, pour celles et ceux qui ne sont pas encore arrivés au culte en esprit, culte délié d'un lieu et d'un ordre extérieur défini et fixé pour tous. Mais dans cette perspective, le culte public nécessaire et utile doit rester fondamentalement orienté vers le culte « en esprit et en vérité » rendu à Dieu dans l'intériorité du cœur. L'ordre liturgique a valeur pédagogique pour conduire à ce culte en esprit. Dépassant donc la question confessionnelle – messe luthérienne ou catholique – cette position confessante de Luther pourrait éclairer d'un jour nouveau l'unité fondamentale de la *Messe en si*.

Mais n'est-ce pas la position dont Bach lui-même témoigne dans son fameux texte sur la basse fondamentale ? La musique y est présentée avec ses deux finalités, la « gloire de Dieu » et la « re-création de l'esprit ». Or la gloire de Dieu est la finalité première du culte « en esprit et en vérité ». Quant à la « re-création de l'esprit », elle est donnée dans le surgissement insaisissable et imprévisible de la musique qui déjoue tout désir indiscret de voir ou de se représenter en quelque façon l'être de Dieu. Nous avons pu suivre ce long chemin de purification des représentations de Dieu à travers l'itinéraire spirituel que développe la *Messe en si*. Dès lors on peut penser que du *Gratias agimus* au *Dona nobis pacem*, c'est à l'unique culte « en esprit et en vérité » que Jean-Sébastien Bach a voulu nous initier.

(*) Philippe Charru enseigne au Centre Sèvres, Facultés jésuites de Paris, où il dirige le département esthétique. Il a publié des ouvrages de référence sur l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, en collaboration avec Christoph Theobald, théologien.

Notes

[1] Sur cette question, je me permets de renvoyer à *Bach et le nombre*, dans Philippe Charru et Christoph Theobald, *L'Esprit Créateur dans la pensée musicale de Jean-Sébastien Bach - Les chorals de l'Autographe de Leipzig*, coll. Musique-Musicologie, Mardaga, 2002, p. 269 à 286.

[2] Mes. 59-60, Bach introduit aux cordes un motif arpégé descendant qui deviendra celui de la pièce suivante *Et incarnatus est*.

[3] Dans la *Messe en si*, la tonalité de *si mineur* se rencontre comme ton principal de cinq pièces : *Kyrie I*, *Qui tollis*, *Qui sedes*, *Et incarnatus est*, et *Benedictus*. On voit par là qu'elle est liée à l'incarnation du Fils dans le mystère de son abaissement et de sa Croix.

François Cam (*)

Cinq parties du *Symbolum Nicenum* de la *Messe en si mineur* de J.-S. Bach[1]

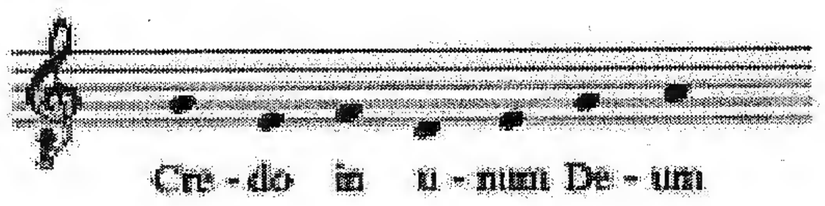
I. *CREDO IN UNUM DEUM*

Cette première pièce *alla breve* (4/2) est très importante dans l'économie de l'œuvre dont elle marque un nouveau départ. Le *stile antico* compte parmi les emplois les plus remarquables de la structure en chiasme de la Messe (cf. le texte de Philippe Charru), puisque le *Credo* s'ouvre et se ferme par deux sections construites autour de mélodies du chant grégorien.

1.1. Une articulation harmonique entre modalité et tonalité

L'ensemble de ce morceau est placé sous un double rapport de modalité et de tonalité, Bach ayant choisi de le construire autour d'un *cantus firmus* (ex. 1) bien connu de la monodie sacrée de la période grégorienne[1] :

Credo grégorien



EX. 1

Les sept notes de ce début du Credo grégorien vont se succéder en imitation et maintenir de façon récurrente une couleur modale, celle de cette mélodie construite sur le mode de *mi* plagal, 4e mode des modes grégoriens, reconnaissable à son équilibre plagal entre sa Teneur (*la*) et sa Finale (*mi*).

Le principe en est le suivant : l'entrée du thème (*credo in unum deum*) va commander, dans un premier temps, la tonalité en suggérant à la quinte de la première note du thème, la tonique de la tonalité à venir Pour la première mesure par exemple, le thème commence sur un *mi* suggérant la tonalité de *la* majeur. Cette correspondance entre le mode grégorien, d'une part, et la tonalité, d'autre part, va plus loin, puisque la note Finale du mode va également déterminer la couleur de la tierce de la tonalité. Dans ce même exemple, la tonalité sera *la* majeur puisque la fondamentale qui intervient immédiatement après la note d'introduction est l'*ut dièse*, formant ainsi l'accord *la, ut dièse, mi*. On peut vérifier maintenant cette correspondance entre la note Finale du mode grégorien et la tonalité en se reportant à la mesure 18[2] où apparaît la tonalité de *si* mineur induite par une réintroduction du thème grégorien sur *fa* dièse / *ré*. De même mesure 21, la correspondance entre la tonalité de *mi* mineur et la réintroduction du thème sur les notes *si* / *sol*, formant l'accord fondamental *mi, sol, si*.

On aura observé dans le traitement de ce motif particulier l'inversion par Bach des quatrième et cinquième notes du thème grégorien (*cf. supra*), permettant de réunir plus étroitement tonalité et modalité par un traitement en notes de passage de la fondamentale (le *mi* dans le mode plagal). Le mouvement conjoint ainsi obtenu (*ut* dièse, *ré, ut* dièse, *si,* pour la première apparition du thème), crée une attente de la tonique (ici le *la*) qui par son absence unit implicitement le mode grégorien à la tonalité correspondante.

Le parcours tonal de la pièce se déroule autour de *la* majeur et *ré* majeur avec alternance de tonalités majeure et mineure au milieu de la pièce, de la mesure 18 à la mesure 31. Bach utilise les tonalités mineures relatives (*si* et *fa dièse*) et réserve au cœur de la pièce, à partir de la mesure 22, une modulation en *mi* mineur.

La tonalité principale étant *la* majeur, on pourrait s'étonner d'une armure à deux dièses : en fait, la note *sol* correspond dans le mode grégorien de *mi plagal* transposé en *la* majeur au son *si* qui à l'époque du chant grégorien était tantôt naturel, tantôt abaissé. Ainsi dans cette pièce, la note *sol* va évoluer constamment entre *sol dièse* et *sol naturel*, rappelant ainsi l'origine modale choisie par Bach. En retour, la première modification du thème grégorien originel débutant non plus sur une tierce mineure descendante mais majeure descendante sera due à la présence du *sol* « abaissé » préparant et confirmant la tonalité de *si* mineur (mesures 18-19).

1.2. Traitement thématique

On peut distinguer trois ensembles dans cette pièce, qui apparaissent chronologiquement en fonction de l'importance que Bach leur donne et qui vont peu à peu fusionner pour créer un final homogène à huit parties dans les cinq dernières mesures. Tout d'abord nous avons un chœur à cinq voix sur lequel repose la structure en imitation fonctionnant à la fois par strette et par augmentation. C'est ainsi que, à la mes. 4 (strette), les voix de basse attaquent le thème sur les deux dernières notes des sept que contient ce même thème et qui portent le nom

Deum. Quant à l'augmentation, elle interviendra de manière particulièrement sensible aux voix de basse, à la mes. 33 où chaque note sera doublée en durée, portant la reprise du thème à huit mesures. Cette augmentation intervient comme préparation des cinq dernières mesures, à la fois pour réaffirmer la couleur modale de la pièce, et comme assise des parties supérieures qui adoptent, à partir de la mes. 34 pour le chœur, et de la mesure 36 pour les violons, la figure de la syncope, dans un contexte de resserrement contrapuntique[3].

Le deuxième ensemble est constitué par la basse continue qui porte ici bien son nom puisqu'elle présente une succession ininterrompue et conjointe de noires, développant des gammes descendantes puis ascendantes accusant la tonalité de façon horizontale et fluide. Enfin, un troisième ensemble intervient à partir de la mes. 14, celui des violons qui, répartis en deux voix, réaliseront l'accompagnement instrumental du thème grégorien en contrepoint avec le chœur. La couleur d'ensemble est imposée par le chœur que la basse suit discrètement après un bref temps de silence. Ainsi la basse continue semble-t-elle commandée par le chœur qu'elle suivra tout le long du morceau, sauf quelques discrètes anticipations tonales, comme à la mes. 16 où la tonalité de *la* majeur se présente avant la réintroduction du thème aux violons II au moyen de la note *mi*.

Le traitement des parties vocales répond à une double nécessité : d'abord un système d'imitation et de poursuite qui s'inscrit dans un ensemble contrapuntique très régulier et homogène, ensuite une écriture qui joue sur le principe des retards ; à l'image de la superposition en strette, ceux-ci entretiennent une impulsion perpétuelle pour suggérer le caractère infini de cette parole dont le message est par ailleurs celui de l'unité (*Credo in unum deum*). La cascade de retards (d'abord à la voix de Tenor, chiffré 9 à la basse continue, puis à toutes les autres voix) caractérise cet effet de mouvement perpétuel entretenu d'un bout à l'autre de la pièce. C'est ainsi que la voix d'Alto, après un premier retard entre les mesures 9 et 10, le reprend entre les mes. 10 et 11, mettant ainsi en valeur le motif orné sur « credo » (ex.2)

Une autre utilisation du retard aux mesures 22-24 permet de soutenir la transition en cours au cœur du morceau, assurée par les voix de Ténor et d'Alto : à la voix de Ténor, comme dans l'exemple précédent, nous observons un retard au début et à la fin de la mesure 23 qui, associée à la marche de septièmes d'espèce à la basse continue, va impulser la 2e partie de la pièce (ex.3).

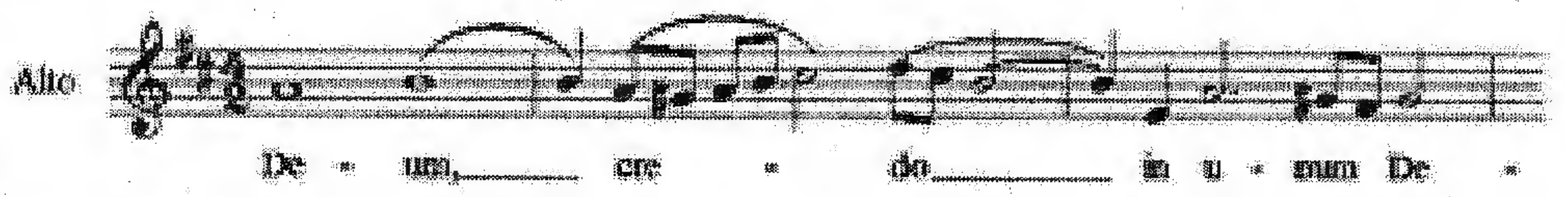
Chacun de ces retards a non seulement une fonction musicale, mais aussi une fonction rhétorique et symbolique. On l'illustrera ici parmi d'autres très nombreux exemples, par l'étirement dû au retard entre les mesures 23 et 24 de la première syllabe de « unum », dans « unum Deum », adjectif qui veut dire « un » et qui est le mot le plus important de ce texte : « je crois en *un* seul dieu ». On observera que, entre les mesures 24 et 25, un retard analogue à la même partie redouble la force symbolique du procédé, accompagnant la formule cadentielle V-I (retour pour une mesure à la tonalité principale de *la* majeur).

1.3. Rapport texte/musique

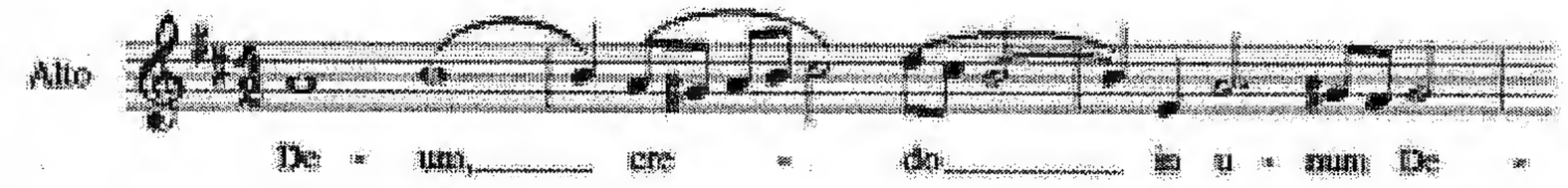
Du point de vue du traitement musical du texte de cette première partie, en plus des développements du mot « Deum », observés à la voix de Basse (mes. 17-18 en la majeur, mes. 30-31 en *fa dièse* mineur), on accordera une attention particulière à l'utilisation de la première syllabe de « credo » lors des entrées et réexpositions du *cantus firmus* (ou motif grégorien) : mesure 18, par exemple, où l'attaque décalée d'un demi-temps entre les parties de Basse, Ténor et Alto, par son mouvement ascendant symbolise l'ouverture, à un moment de la partition où la tonalité se contracte autour de *si* mineur, ; mais aussi mesure 34, où la reprise syncopée au Soprano I après l'attaque conjointe des *alti* et *soprani* II vient annoncer verticalement ce qui sera confirmé horizontalement aux mesures 37-38 par la répétition aux voix de Soprano II et Ténor du mot « credo ».

1.4. Sympathie dynamique et harmonique

Dans l'ensemble, les voix se situent dans les parties hautes de leur tessiture, imprimant à



EX.2



EX.3

cette musique l'élévation nécessaire au mouvement vers le Dieu unique. Dans ce contexte, les deux parties de violons, à partir de la mesure 14, reproduisant l'imitation en strette du chœur, vont prendre le relais, dans un premier temps, en interagissant avec les motifs des autres parties ; par exemple à la mesure 18 où les violons I reprennent le motif des *alti* de la mesure 10, ou à la mesure 20 où les violons I toujours jouent une ligne en mouvement contraire par rapport à celle de la basse continue.

On peut dire de ce contrepoint aux deux parties de violons qu'il entre en sympathie dynamique et harmonique avec le chœur aux mesures 29 à 31, en reprenant la progression de l'entrée du motif principal à un ton d'écart. La destination de cette imitation par progression graduelle est la tonalité de *fa dièse* mineur, relative de *la* majeur, impulsée mesure 24 par la réexposition du thème à la voix d'Alto sur la note *mi* dont on notera qu'elle a introduit la pièce. Enfin, à la mesure 42, les violons I, par une marche de quintes descendantes, soutiennent ainsi dans les aigus la marche harmonique de la basse continue qui réapparaît pour la dernière fois après les mesure 28 et 32. Outre cette fonction, les violons permettent une ornementation aux mesures 34 et 35 par exemple qui traduisent l'allégresse et la virtuosité de cette musique.

II. *PATREM OMNIPOTENTEM*

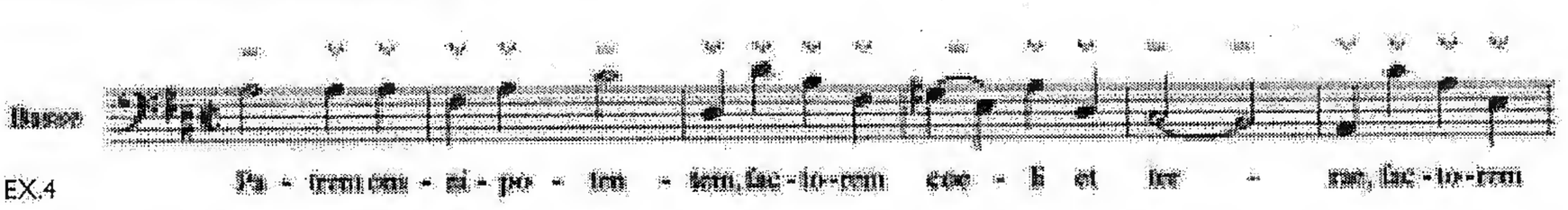
Cette pièce en *ré* majeur s'enchaîne à la précédente par une articulation textuelle : la reprise de la formule « credo in unum deum ». À la différence de cette pièce, celle-ci commence par un déploiement massif et éclatant du chœur et de l'orchestration. Dans ce contexte, nous allons pouvoir observer comment Bach exploite le texte en faisant se répondre la formule précédente et une nouvelle formule plus étendue, complément transitif direct du même verbe « credo », *Patrem omnipotentem, factorem coeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium*, qu'on peut traduire par « Je crois en le Père tout puissant, créateur du ciel et de la terre, et de toutes les choses visibles et invisibles ».

2.1. Structure

Sous les trois lignes vocales les plus élevées qui reprennent en chœur « credo in unum deum », la voix de basse superpose la nouvelle formule textuelle dont la structure accentuelle commence ainsi (ex.4).

En contrepoint, aux mesures 2 et 3, « in unum Deum » est chanté après une levée sur un demi-temps de silence, lui donnant le caractère d'une phrase chantée après coup, à la manière d'un écho. Bach favorise dès ces trois premières mesures la phrase chantée à la Basse par un système accentuel quantitatif renforcé par le rythme continu, sans figure de silence, répartissant en miroir les deux valeurs longues respectivement sur « **Pa-**trem » et « Po-**ten** ». Puis la phrase continue pendant que les trois voix supérieures se taisent en exploitant de nouveau cette alternance de valeurs quantitatives selon le schéma indiqué *supra*, où la syllabe accentuée quantitativement va prendre de plus en plus de place : « coe » mesure 4, sur un monnayage de deux noires liées *sol dièse-mi*, et mesure 5 « ter » sur un monnayage de deux blanches liées remplissant toute la mesure à 2/2. C'est ainsi que la voix minoritaire à la basse va très rapidement prendre toute la place et se diffuser aux autres parties.

L'intention de Bach est d'exploiter la force symbolique du texte dans un traitement accentuel quantitatif qui va, sur « factorem », devenir le support dynamique et expressif de la phrase mélodique. À partir de la mes. 8 et jusqu'à la fin de la première partie de ce morceau, qu'on pourra situer à la mes. 39, va se produire une double extension : d'une part, la reprise en imitation, dans un mouvement ascendant, de la phrase « Patrem omnipotentem », et d'autre part, une extension mélismatique des syllabes « to » de « factorem », « bi » de « visibilium », jusqu'au long mélisme de quatre mesures de la syllabe « om », à la partie de Soprano mesures 32 à 35 (ex.5). À ce sujet, on aura bien soin, à la lecture du texte, de séparer les syllabes « fac » et « to » ou « om » et –« nium »[4].



EX.4

EX.5

Une fois l'impulsion transmise à la partie de ténor (mes. 8) puis à la partie d'alto (mes. 11) puis à celle enfin de soprano (mes. 17), la partie de basse amorce un premier allongement de la quantité syllabique, allongement correspondant aux notes les plus élevées des mots : « to » (mes. 9), « bi » (mes. 12), « o » (mes. 13). C'est l'un des aspects spécifiques de la rhétorique musicale issue du *stile moderno*, à savoir cette accentuation mélodico-rythmique qui permet à la voix de se développer très au-delà d'un phrasé musical syllabique pur et simple en exploitant le pouvoir expressif du texte. À l'image de cette diffusion, les parties instrumentales, elles-mêmes contenues dans un premier temps dans un contrepoint parsemé de figures de silence, vont être gagnées par ce phrasé mélismatique et syncopé comme en témoigne la partie d'alto à partir de la mesure 16, entraînant à son tour les parties de violons et de hautbois (mes. 22). Alors que toutes les parties sont engagées dans cette expansion éclatante, se fait entendre à la mesure 29 une trompette seule qui va ouvrir encore plus le vaste mouvement d'élévation entrepris et souligné par le terme « coeli » aux parties de soprani et de basse, alors qu'elle commence à entonner le thème initial « Patrem omnipotentem », qu'elle fait suivre à la mesure 31 d'un mouvement disjoint très élancé. Après la descente par notes conjointes des mesures 33-34, ce mouvement va répondre aux parties de hautbois, violons et soprani, dans un développement plein de majesté qui va couvrir la transition de la première à la deuxième partie du morceau.

2.2. Le retour du credo

Au même moment (mes. 29-30) où commence la réexposition du thème à la trompette, la basse continue prend une forme syncopée et retenue : sur cette basse continue va s'aligner la partie de basse qui, après la mesure 33 va prendre elle-même la figure d'une progression réguliere par un phrasé très équilibré de noires et de croches.

Le renversement des parties initiales se produit alors jusqu'à la mesure 65 où l'intervention des trompettes double une tenue à la basse sur la dernière syllabe de « invisibilium ». Celle-ci va provoquer en cascade dans les autres voix, à compter de la mesure 71, la fragmentation rythmique du même mot, et ce tout particulièrement à la partie de Ténor où le monnayage sur chaque syllabe concourt à impulser la dynamique de ces dernières mesures. Enfin, la voyelle « o » initiale de « omnium » va procurer à Bach dans cette fin éclatante à l'image du Tout-Puissant le moyen de faire se retrouver toutes les voix du chœur.

III. *ET INCARNATUS EST*

Et incarnatus est (Et il a prit chair) / *de Spiritu Sancto* (par l'action de l'Esprit Saint) / *ex Maria virgine* (né de la Vierge Marie) / *et homo factus est* (et devint homme)

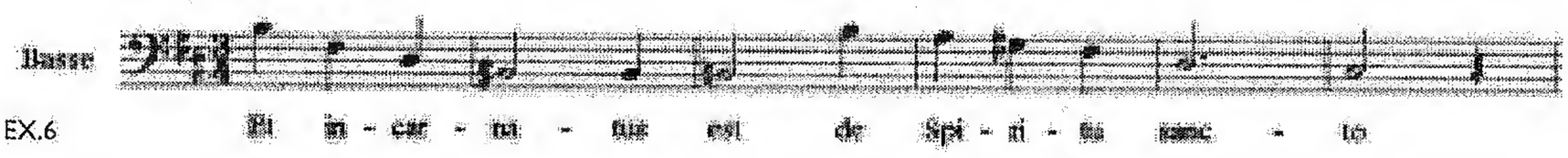
Des sept sections que comprend le *Symbolum Nicenum*, deux parties chorales, le n° 15 (*Et incarnatus est*) et le n° 17 (*Et resurrexit*) de la Messe, ont pour fonction d'encadrer la partie centrale, le *Crucifixus*, dédié au sacrifice de Jésus. La première se présente comme une composition simple et émouvante où nous retrouvons la tonalité de *si* mineur et peut être analysée en trois mouvements : l'incarnation, la Vierge Marie, l'homme. L'ensemble est conduit par une mesure à 3/4, traditionnellement associée à un mouvement très noble et renforcée dans ce sens par la succession des valeurs noires accentuant l'équilibre voulu.

3.1. L'incarnation

Le dépouillement remarquable de cette section passe d'abord par l'utilisation instrumentale réduite d'un trio constitué de deux parties de violon et d'une basse continue entretenant tout au long de la pièce un dialogue régulier et ininterrompu entre, d'une part, la succession de noires à la basse et, d'autre part, un chant aux parties supérieures reposant sur les arpèges descendants des accords parfaits ou de septième qui alternent très régulièrement.

Au cœur de cet échange s'effectue à partir de la mesure 4 une entrée progressive des trois premières voix, dans un double dessin ascendant/descendant portant toute la symbolique du passage : les trois premières entrées (Alto, Soprano I et Soprano II) se font dans l'ordre ascendant des tessitures tout en impulsant à partir de la première note un mouvement parallèle descendant. Ainsi se trouvent associés élévation de l'homme vers Dieu et descente de Dieu vers l'homme par le moyen de l'incarnation. Puis suivent les deux voix masculines à partir de la mesure 7 qui entraînent l'ensemble vers le bas dans un mouvement cette fois unique comme pour souligner l'incarnation par une figure masculine de la divinité. Cette descente donne naissance aux mesures 9 et 10 à un accord de septième particulièrement expressif du fait de l'appogiature à la voix de Soprano I et du doublement de la note de basse par le continuo (ex.6).

La solidarité mélodique entre les deux basses, vocale et instrumentale, se poursuit alors par la descente chromatique (mes. 11) jusqu'à la formule cadentielle des mesures 12 et 13.



EX.6

3.2. La Vierge Marie

A partir de là, un mouvement ascendant chromatique à la voix de Soprano va conduire l'évocation de la figure féminine de cette incarnation, la mère du Christ. Et tandis que la partie supérieure (Soprano I) va chercher à la mesure 17, par le jeu de l'appogiature (*mi* dièse), la nouvelle tonique de ce passage (*fa* dièse), préparant la cadence des mesures 19 et 20, la partie inférieure et le continuo sont à leur tour entraînés par le mouvement ascendant, mesures 16 à 18 (ex.7).

L'ensemble formé de ces deux premières parties reprend à la mesure 23, cette fois à la partie de Ténor. Ce retour célèbre le mystère de l'incarnation entonné par une voix dont la tessiture se situe entre celle des femmes et celle des hommes : en décalant l'entrée d'une voix, pour dire au fond la même chose jusqu'à la mesure 40, Bach recrée toute l'histoire de la Messe, cette reprise suggérant le rituel et la mémoire de l'expérience que l'homme a faite un jour du Dieu vivant, incarné en la personne de Jésus. A la mesure 31, l'accord de septième souligné à la partie de Basse par le *mi* dièse et la tenue sur une blanche de cet accord précis fait apparaître l'invisible suggéré ici par une harmonie en relief : l'Esprit Saint.

3.3. L'homme

Dans cette troisième et dernière partie, la superposition (mes. 42, 43, 44) des accords arpégés dans un mouvement inverse à la voix de Basse rappelant le premier motif et le chromatisme à la partie d'Alto renouant avec le deuxième motif assure l'unité des figures humaines, masculine et féminine, à l'origine de l'incarnation (ex.8).

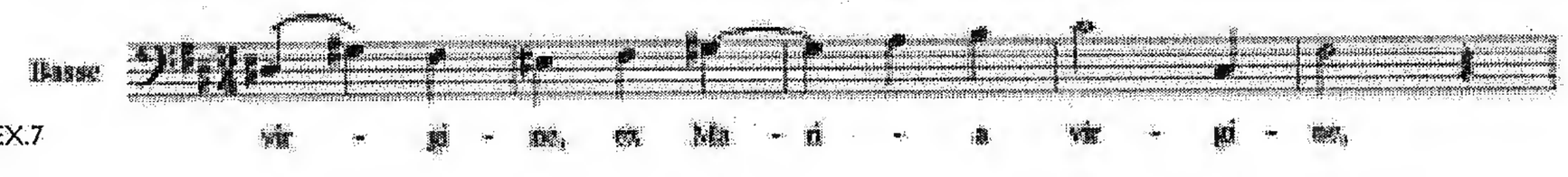
Enfin, le redoublement à la basse continue des traits délicats des violons et la tierce picarde finale (*ré* dièse) viennent compléter la noblesse de l'ensemble de ce morceau par une ouverture harmonique et dynamique en contrepoint de l'accord de la mesure 31 : le mystère s'est encore reproduit.

IV. *CRUCIFIXUS*

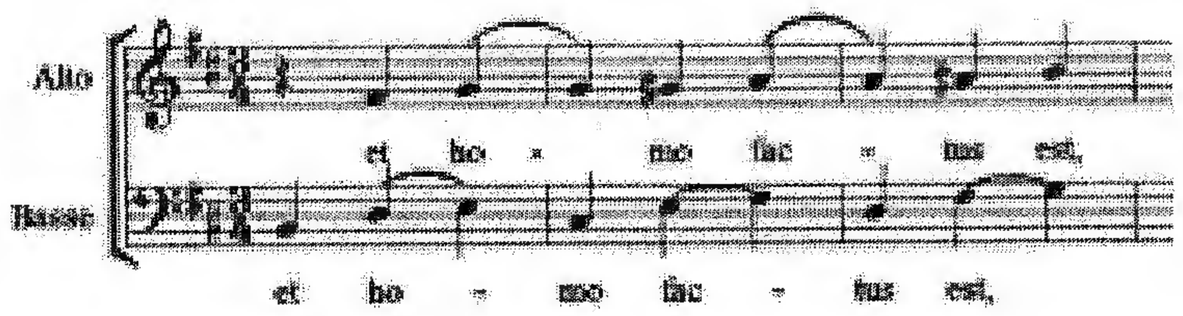
Crucifixus etiam pro nobis (Il a été crucifié alors pour nous) / *sub Pontio Pilato* (sous Ponce Pilate) / *passus et sepultus est* (il a souffert et fut mis au tombeau)

Cette pièce réunit en 13 x 4 mesures plus un point d'orgue les tensions musicales les plus subtiles. A peine la majesté du *Et incarnatus est* a-t-elle gagné l'espace que s'enchaîne un accord de *mi* mineur (qui sera la tonalité principale) dont la couleur n'est pas sans rappeler ce qui vient de se passer entre les violons, la basse continue et les voix du chœur notamment du fait de sa parenté avec *si* mineur. A la fin de la première mesure pourtant, la parole qui vient à nous s'est déliée de toute solennité : un mouvement d'une implacable régularité s'est remis en marche. (Cette partie de la Messe est basée sur une passacaille, autre forme de la chaconne, que Bach avait composée en 1714. la première pièce chorale de la cantate BWV 12 : *Weinen, Klagen, Sorgen*.) C'est une chaconne sur basse obstinée au continuo dont le motif circulaire repose sur un saut d'octave à la première mesure suivi d'une descente chromatique pendant trois mesures dont le point d'arrivée sur un *si* permet d'assurer la formule cadentielle V – I (*si* mineur/ *mi* mineur), point de départ d'une nouvelle variation. Ce morceau contient treize variations, chiffre symbolique associé à la Cène, dernier repas du Christ entouré de ses apôtres que célèbre et glorifie toute messe par son rituel (ex.9).

La rupture avec l'équilibre de la pièce précédente est en outre assurée par l'introduction dans l'effectif instrumental, au-dessus des violons, des deux parties de flûte qui assurent en contrepoint du continuo et des violons un rapport harmonique et dynamique d'une grande régularité : tandis que le rythme de la chaconne est ponctué par l'intervention des violons aux premier et



EX.7



EX.8

EX.9

troisième temps de chaque mesure, les flûtes posent sur les deux derniers temps de la mesure (ainsi qu'au premier temps sur résolution de la zone cadentielle) leurs notes dont la valeur est d'anticiper jusqu'à la mesure 5 puis de rappeler, une fois leur exposition passée, les entrées vocales successives sur le mot « crucifixus ».

4.1. Une écriture vocale resserrée

La constante sympathie harmonique qu'entretiennent les deux parties de flûtes en se répondant d'un temps sur l'autre par la même note (la fameuse figure inversée du *chiasme* qui agit dans cette pièce centrale à tous les niveaux possibles, déjà annoncée par le symbole de la croix), en se suivant par mouvement conjoint ou bien en faisant sonner l'une des tierces de l'accord en cours, contraste absolument avec le traitement des parties vocales en resserrement permanent jusqu'au parcours chromatique final des quatre dernières mesures. Le texte contracte lui-même l'expression pathétique de cet épisode de la Messe par l'association syntaxique ternaire des formes « crucifixus», « passus » et « sepultus est » (a été crucifié, a souffert, a été mis au tombeau), qui résument à elles seules la Passion du Christ, et c'est à l'image de cette concentration de l'expression littéraire, que Bach nous réserve dans ce mouvement d'une formidable régularité un parcours vocal d'une grande intensité.

Tout d'abord, à l'exception de rares motifs hyper expressifs autour de la mesure 36 préparant la fin, comme le saut d'octave descendante à la mesure 35 sur « sepultus est » (figuralisme) ou, à la même partie de Soprano, le mouvement disjoint répété en W inversé sur l'intervalle de quarte *la-ré* aux mesures 39 et 40, les parties vocales progressent individuellement de façon conjointe. Ce mouvement s'accompagne d'une tension accrue dans les passages où interviennent des altérations augmentant ou resserrant certains intervalles, à partir de la mesure 13, avec le passage *sol-la* dièse-*si* de la partie de Soprano, le *la dièse* étant placé à dessein sur la deuxième syllabe du mot « crucifixus » qui traduit le lien physique du corps (*fixus*) à la croix (*cru**ci***).

Ensuite, la ligne conjointe se diffuse aux différentes parties par le tuilage des voix (comme aux mesures 6 à 12), dans un double mouvement descendant/ascendant articulé par une superposition très expressive de notes de parties voisines formant des intervalles augmentés ou diminués, renforçant une accroche entre les parties reposant sur la dissonance. C'est ainsi que la communion vocale débute par l'altération du *fa* des mesures 6 et 7 faisant sonner à la voix d'Alto la quarte augmentée avec le *si* de la partie de Soprano, mouvement harmonique que l'on retrouvera dans le sens inverse ascendant, à la mesure 10. Dans cet équilibre en tension, l'utilisation du retard va ajouter au resserrement du contact, ainsi à la mesure 17 au Soprano : tandis que s'élève doucement mesure 16 la voix de Ténor à partir du même son *sol* attaqué en appogiature à la voix de Basse, le retard de la partie de soprano sur « etiam » va provoquer une rencontre entre ces deux voix d'une intensité singulière. La valeur de l'adverbe s'en trouve ainsi sensiblement amplifiée : dans la formule « crucifixus *etiam* pro nobis », l'adverbe *etiam* (il a été crucifié *alors* pour nous) assurant la transition avec le texte de la pièce précédente, surligne le caractère tragique d'une crucifixion nécessaire pour le salut de l'humanité.

Les mesures suivantes étendent encore le contact des parties vocales sur le temps en développant un encadrement chromatique par les voix de Soprano et de Ténor (mes. 24-25-26) de l'apparition d'abord fugitive de Ponce Pilate aux deux autres voix, et dont la syllabe ouverte sur la voyelle « a » (Pi-**la**-to) va ensuite servir à la cadence des mesures 28 et 29.

Il n'est pas de moment dans cette partition, quelle que soit celle des treize séquences que l'on suive, où ne se noue un tissu contrapuntique à la fois totalement neuf et qui fasse se toucher de la manière la plus criante, mais d'un cri contenu et intériorisé, les appels des uns aux autres, qu'ils descendent ou qu'ils montent.

Enfin, après le mouvement resserré à la verticale du chœur sur un chemin de blanches des mesures 29 à 33, où les stades et les coups de la Passion (« passus, passus ») épousent le noble tempo de la chaconne, le retour du « crucifixus », à la mesure 37, porte la musique vocale au maximum de son expressivité douloureuse dans cette superposition nouvelle et progressant du haut vers le bas par un figuralisme évident, du Soprano à la Basse. A ce stade ultime de la compassion vocale sur la croix, le lien établi mesure 6 par la quarte augmentée se double ici d'un mordant (*la* dièse au Soprano reproduit ensuite à la partie d'Alto par le *ré* dièse) qui se répète mesure 39 (*sol* dièse) et porte le dernier souffle avant la grande respiration finale (ex. 10).

Ainsi, par le moyen de cette chaconne qui extériorise musicalement le mouvement des sentiments les plus délicats et de ces voix à l'écriture en contact, Bach traduit à sa manière l'intériorité de la douleur du chrétien éclairée dans les toutes dernières mesures par la douceur d'une fin où se taisent les instruments (piano est indiqué sur l'autographe au-dessus de la partie de soprano, mes. 49) et où perce enfin la tonalité majeure, au point d'orgue, annonçant la page suivante.

V. *ET RESURREXIT*

Et resurrexit tertia die (Et il ressuscita le troisième jour) / *Secundum scripturas* (suivant les Ecritures) / *Et ascendit in coelum* (et monta au

ciel) / *Sedet ad dexteram dei patris* (il y est assis à la droite de Dieu le Père) / *Et iterum venturus est* (et à nouveau il va revenir) / *Cum gloria* (en gloire) / *Judicare vivos et mortuos* (juger les vivants et les morts) / *Cujus regni non erit finis* (celui dont le règne n'aura pas de fin)

Troisième et dernier élément fondamental de la foi chrétienne après l'Incarnation et la Crucifixion : la joie de la Résurrection. Pour affirmer cette foi, Bach choisit de faire appel à l'un des effectifs orchestraux les plus imposants de sa messe (trois parties de trompettes, timbales, deux parties de flûtes traversières, deux de hautbois, trois parties de cordes, cinq parties vocales et les instruments de la basse continue). L'effet de masse sonore et grandiose est bien propre à exprimer la liesse engendrée par l'événement pascal.

Ce texte comporte quatre idées dynamiques portées par des verbes d'action : ressusciter, monter, revenir, juger. Les trois premiers renferment une formidable énergie vitale, une transcendance que Bach va traduire précisément en employant tous les paramètres musicaux ainsi qu'une rhétorique appuyée. Le dernier suggère l'autorité et la justice divine, valeur positive dans l'esprit luthérien de Bach.

La partition, dans le brillant ton de *ré* majeur, présente 131 mesures très clairement organisées selon une structure et un parcours tonal :

Ton principal, modulations (cadences parfaites) en caractère **gras**, emprunts en normal.

- « *Et resurrexit…* » : mes. 1-9, section chorale 1, tutti, exposition des motifs a1, a2 + petit interlude de 5 mesures. ***ré* M** (c.p. mes. 3), ***la* M** (c.p. mes. 9). Mes. 9-34 : section 2, entrées en imitation des voix sur motifs a1 (tête) et a2, rappel a1 (triolet) et exposition du motif a3. ***ré* M** (c.p. mes. 16), *sol* M (mes. 17), retour de ***ré* M**.(mes. 19), *la* M (mes. 20), *fa dièse* m (mes. 22), *si* m (mes.24), *la* M (mes.26), emprunt par mouvement chromatique et accords de dominante aux tons de *mi, la, fa dièse* (mes. 28-30), ***si* m** (c.p mes. 32), ***la* M** (c.p. mes. 34).

- interlude central de 16 mesures (34-50), travail sur les motifs a1 et a2, transposés en ***la* M** (c.p. mes. 36), *si* m (mes. 41), ***la* M** (mes. 45, c.p. mes.50).

- « *Et ascendit in coelum…* » : mes. 50-66, section 3 : transposition et variation en ***la* M** du motif a1, ***si* m** (mes. 52, c.p. mes. 56), *mi* m (mes. 57), retour à ***ré* M** (mes. 58), emprunts par mouvement chromatique à *la* M (mes. 60), retour à ***ré* M** (mes. 61), *si* M (mes. 62), ***mi* m** (c.p. mes. 64), ***si* m** (mes. 64, c.p. mes.66).

- Interlude de 8 mes. (66-74), rappel du motif a3 (basse-continue mes. 68 et 70), *si* m (mes. 66), *mi* m (mes. 67), *si* m (mes. 69), *mi* m (mes. 71), ***si* m** (c.p. mes.74).

- « *Et iterum venturus est…* » : mes. 74-86, section 4 : solo, air de basse, variation autour du motif a1 (triolet), ***la* M** (c.p. mes. 76), ***fa dièse* m** (c.p. mes. 78 et 86). La partition Dover ne précise pas entre les basses ou la basse. Cf. la version Chorus and Orchestra of Collegium Vocalen Ghent, dir. Par Philippe Herreweghe, 1989.

- « *Cujus regni…* » : mes. 86-111, dernière section chorale, tutti, reprise du début (cf. section 1, donc effet de symétrie), ***ré* M**, puis dernière expansion mélodico-rythmique, la plus grandiose, à partir des motifs a1, a2 et a3, sur le principe de l'écriture contrapuntique en imitation, puis d'une écriture mélismatique et virtuose très marquée. ***ré* M**, *si* m (mes. 98), *mi* m (mes. 101), retour à ***ré* M** (mes. 103), emprunt par mouvement chromatique et accords de dominante aux tons de *la*, *ré* et *si* M (mes. 105-108), ***mi* m** (c. p. mes. 109), IIe degré de *ré* M, préparant la cadence finale du chœur en ***ré* M** (mes. 111).

- Postlude de 20 mes.(111-131) reprenant les éléments de la dernière section chorale, dont la montée chromatique à la basse-continue (4e reprise de la formule) et la préparation à la cadence finale par le IIe degré du ton principal.

Si les écritures contrapuntique ou mélismatique sont présentes dans cette pièce, elles le sont toujours en second lieu, après un traitement homorythmique, syllabique du texte, facilitant sa compréhension et la transmission du message édifiant ainsi que du plaisir esthétique. Chaque intervention du chœur, de caractère triomphal et festif, se détache grâce à des interludes reprenant les éléments développés dans celui-ci.

L'idée directrice de cette pièce chorale est la célébration, la louange du pouvoir divin dont Bach va traduire ici plusieurs manifestations.

Tout d'abord, **le thème de la résurrection et celui de l'ascension**, de cette renaissance miraculeuse du Christ, qui suggère une énergie divine, une force irrépressible qui transporte vers la lumière de la vie. On observe ainsi que le parcours tonal donne une bonne place au ton de la dominante (*la* majeur), qui intervient toujours à proximité du ton principal, comme un éclairage supérieur du discours musical. Grâce à un motif générateur (et ses avatars, en diminution), Bach concentre en une formule rhétorique l'idée d'énergie vitale divine. Le motif principal (que nous appelons *a1*, mes. 1-3), très reconnaissable durant toute la pièce, est

de nature particulièrement dynamique (levée et quarte juste ascendante), puissante (soprano 1 et 2, huit instruments dont trompettes 1), décidée (finale sur quarte juste descendante), avec une tournure ornementale assez marquée (triolet de doubles et broderies). Ce premier élan plein de force est souligné par la version variée (comme en diminution) de sa deuxième partie (motif *a2*, mes. 3-4), formule rythmique en flots de doubles croches tout aussi énergique (ex. 11).

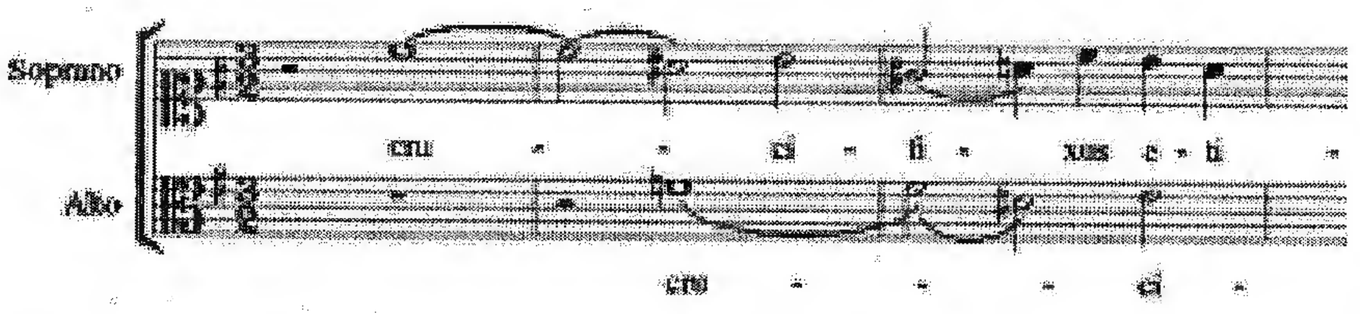
Ces deux motifs (surtout *a1*, au caractère affirmé de refrain), innervent toute la pièce (légères variations, transpositions, dialogues de type concertant[5]) et lui assurer, par leur valeur structurelle, sa parfaite unité – objectif essentiel chez Bach et dont le principe fait partie des premiers défis du genre de la messe. Autre fil directeur motivique au service du texte et généré par le motif *a1*, une sorte d'oscillation continue sur deux notes conjointes (*a3*, mes. 16, sop. 1 et 2, alto, flûtes 1 et 2) (ex. 12).

Le rôle de ce motif *a3*, surtout rythmique et cadentiel (on est en attente de quelque chose), peut être associé à l'idée de vibration cosmique dans la mesure où plus loin il va prendre une expansion extraordinaire dans les parties mélismatiques des parties vocales et des parties instrumentales (voix et instruments seront donc traités de la même manière). Remarquons qu'à la mes. 15, le soprano atteint la note la plus aigue de son ambitus (*si*), manifestant une progression mélodique vers l'aigu. De même que ce dernier motif, on trouve, à partir des mes. 25-34, la première grande expansion musicale virtuose, lyrique, à partir des motifs *a1* et *a3*. Cet ample développement est soutenu de plus par des marches harmoniques puis par le premier (sur quatre semblables) mouvement chromatique ascendant à la basse continue, avec un parcours tonal (succession d'accords de dominante) qui naturellement s'accélère et se tend jusqu'à la cadence finale (ex. 13).

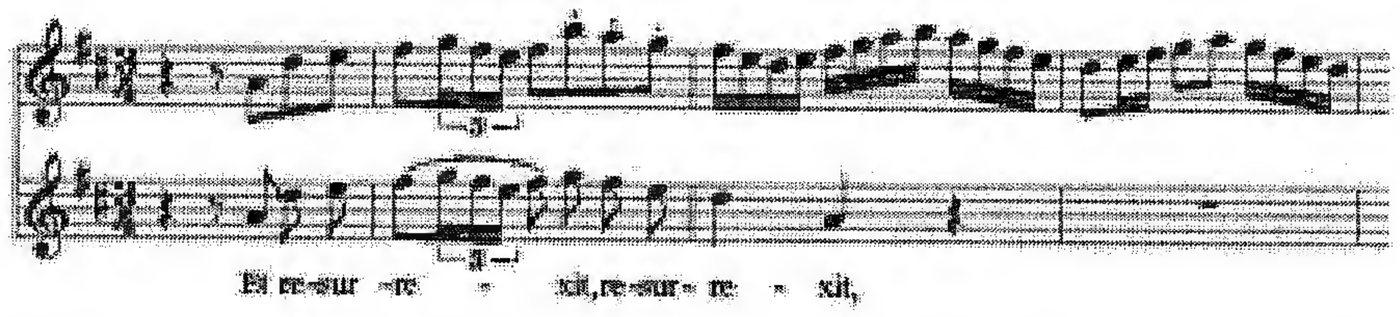
On trouve déjà à ce moment de la partition d'immenses mélismes (soprano 1 et 2) fondés notamment sur le triolet du motif *a1* répété à l'envi.

L'écriture contrapuntique en imitation (stricte, ou à la quarte ou quinte) est aussi au service de ce qu'on pourrait appeler un « bouillonnement divin, cosmique ». Dès la mes. 9, Bach travaille sur la tête du motif *a1* et sur *a2*, transposés en *la* majeur. La disposition des entrées souligne l'idée d'élévation, d'ascendance (basse, alto, ténor, soprano 1 puis 2), dans un rythme contrapuntique rapide et régulier (seule la partie de soprano 1 fait une entrée plus tardive). On peut même dire que le style contrapuntique a une fonction presque dramatique (au sens de récit d'une action, celle de la résurrection), faisant entendre une sorte de crescendo, comme une vague, un flot irrépressible, à savoir l'énergie divine qui se déploie.

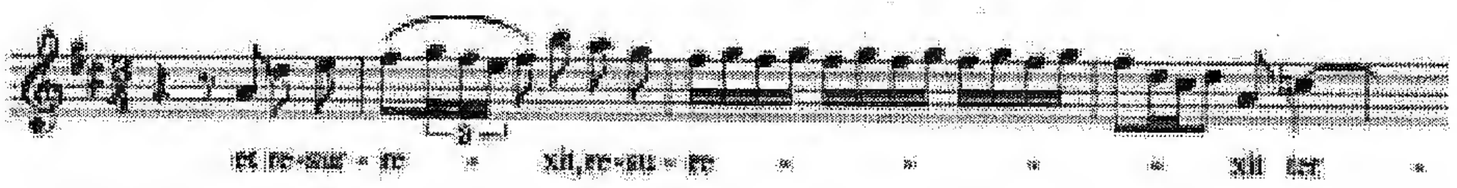
EX. 10



EX. 11

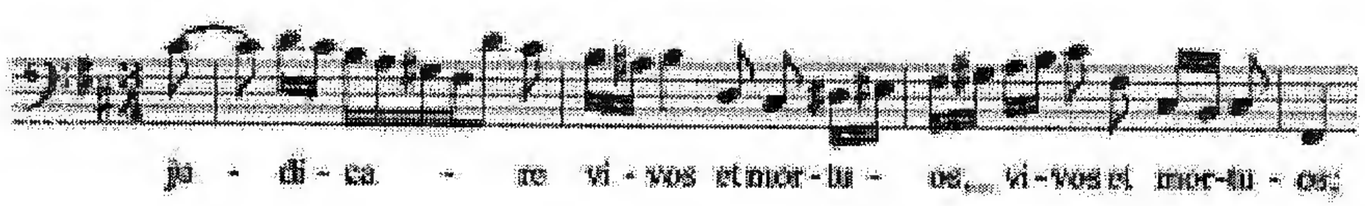


EX. 12



EX. 13

EX. 14



Le verset rendant compte de l'ascension (« *et ascendit in coelum* ») est traduit par une première présentation homorythmique du chœur quasi *a cappella* (si l'on excepte la basse continue), par une exploration du motif *a l* en *la* majeur (et tonalités voisines) qui progresse dans le lyrisme (sauts d'intervalles de quinte, sixte, septième au soprano I mes. 51-54, saut d'octave à l'alto mes. 51). Puis Bach progresse encore dans l'exploitation du motif *a l* en densifiant son tissu orchestral dont les parties fonctionnent le plus souvent en tierces parallèles (écriture réputée pour sa douceur et son harmonie) et enfin réintroduit le principe de l'écriture en imitation entre les parties vocales, toujours pour son effet dynamique. En élargissant l'intervalle originel de la tête du motif *a l* (ici octave au ténor et au soprano 2, sixte au soprano 1, mes. 58-59) pour ses entrées en imitation au rythme contrapuntique très rapide, en donnant aux parties de violons un aspect arpégé d'un style très élancé, enfin en introduisant des marches et une nouvelle montée chromatique à la basse continue, Bach exprime parfaitement la force de la transcendance.

Ensuite, **le thème du jugement dernier** est servi par un solo de basse (« *Et iterum venturus est…* ») qui occupe la place centrale de la pièce et qui semble contraster avec le profil des autres sections. En réalité, malgré un texte solennel, ce solo reste dans le même esprit lyrique, festif, voire même léger que les autres sections. Le motif *a l* est encore une fois l'objet du développement mélodique. La grande différence tout de même est l'intimité qui se crée par l'utilisation d'un effectif très réduit et d'une voix de basse solo, dont la couleur a toujours été associée à la profondeur, la gravité, la majesté. Néanmoins, cet air de basse soutenu par la basse continue et de discrètes cordes, malgré sa tonalité de *fa* dièse mineur, procède vraiment de ce caractère enjoué, clair et brillant qui définit la pièce, comme en témoigne l'exploration de l'aigu de sa tessiture, l'emploi d'une écriture vocale assez virtuose, ornementée, ainsi que d'une écriture harmonique assez recherchée (plusieurs retards), renvoyant l'image d'un pouvoir divin juste et lumineux. Observons que les mélismes se retrouvent sur les mots « gloria », « judicare » et plus paradoxalement sur « mortuos » (on attendrait une formule moins énergique)[vi], mais ce dernier mot forme quand même un vrai figuralisme sur la fin de l'air (chute rapide de douzième, *do* dièse aigu - *fa* dièse grave, mes. 85-86) (ex. 14).

Enfin, **le thème de l'éternité du règne du Christ**, qui va s'exprimer dans la dernière section par une joie presque délirante, où l'expansion des différents motifs générateurs va atteindre son climax, dans le même esprit que le début de la pièce. Cet effet de symétrie musicale (associant donc l'idée de résurrection avec la notion d'éternité), doublé d'une véritable explosion chorale et instrumentale (cf. ces extraordinaires mélismes au soprano 1 et à l'alto mes. 102 sur « regni »), témoigne, comme d'autres éléments, de cette volonté de Bach d'affirmer la force, la stabilité du règne de Jésus-Christ. N'oublions pas de souligner en ce sens le choix d'une métrique à ¾, au tempo allègre presque dansant (103 à la noire environ, si l'on suit la version dirigée par Philippe Herreweghe), dont les premiers temps sont bien marqués. Nous pouvons ajouter bien sûr l'écriture harmonique, verticale, qui domine dans ce morceau, les nombreuses cadences parfaites, ainsi que la prégnance des motifs *a2* (déversant ses flots nerveux et continus de doubles croches) et *a3* (oscillation infinie ne semblant jamais vouloir s'arrêter), comme une sorte d'essentialisation du mouvement perpétuel, rendant bien compte de cette notion d'éternité.

En définitive, nous observons que Bach porte ici une attention toute particulière à la recherche des effets de contrastes, recherche de nature théâtrale, ostentatoire. Contraste par exemple par rapport à la douloureuse et pathétique pièce qui précède (*Crucifixus*), rendant encore plus éclatant et grandiose ce chœur triomphal, ou contraste d'effectifs et de couleurs avec la rupture entre tutti et solo de basse (renforcée par un passage de *fa* dièse mineur à *ré* majeur sans transition, mes. 85-86). Cette pièce est donc un exemple très caractéristique de l'extériorisation du sentiment religieux, esprit bien éloigné du luthérien Bach, qui sait se fondre magistralement dans toutes les traditions liturgiques et musicales.

(*) ATER musicologie à l'Université de Franche Comté, chef du chœur antique de la Sorbonne.

Notes

[1] À cet égard, l'écriture de cette pièce ramène à la haute époque de la messe contrapuntique de Palestrina.

[2] Les indications de mesures renvoient à l'édition Dover pour plus de commodité.

[3] Cf. BISARO, Xavier, *Musique et vie religieuse au temps de J.-S. Bach*, troisième partie, dans ce dossier.

[4] Ce que bien des éditions modernes, peu scientifiques, ne font pas, en regroupant les consommes « c » et « t », et en détruisant ainsi la règle phonétique de la syllabe fermée.

[5] Comme aux mes. 20-23 entre le motif *a l* aux violons 1, 2, soprano 1, 2 et le motif *a3* aux flûtes.

[6] Le traitement musical de ce texte nous fait penser aux effets de la parodie, avec de la part du compositeur la volonté de « faire coller » un nouveau texte sur une musique préexistante. Mais à ce jour apparemment, aucun chercheur n'a retrouvé cette musique originelle, ce qui ne veut pas dire qu'elle n'ait pas existé.

Eric Regnier (*)

Commentaire d'écoutes comparées :

J.S. Bach : *Messe en si mineur,* Et incarnatus est // A. Vivaldi : *Credo RV 591,* Et incarnatus est

Il est, à plus d'un titre, intéressant de rapprocher Bach de Vivaldi. Bach était un fervent admirateur de Vivaldi dont le style l'a profondément marqué. On sait, en effet, que le Cantor a transcrit au moins dix œuvres du prêtre roux. De plus, dans le cadre d'une messe dont un des principes est la parodie ou l'auto-citation, le parallèle est d'autant plus stimulant. Cependant, c'est d'un mouvement exempt de réminiscence consciente ou non dont il est question à présent.

Les deux extraits sont musicalement très différents malgré la quasi identité des formations vocales et instrumentales : chœur mixte (avec deux groupes de sopranos chez Bach), orchestre à cordes et continuo chez Vivaldi mais sans *alti* chez Bach.

La texture sonore est d'un seul bloc chez le Vénitien, les instruments doublant un chœur homophone, alors que chez Bach, on dénombre plusieurs strates contrapuntiques en imitation sur un accompagnement de style purement instrumental partagé entre les violons et le continuo.

Dans les deux cas, on a trois parties clairement délimitées en fonction du texte. Chez Vivaldi, on n'entend qu'une fois *Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine* alors que *Et homo factus est* est développé en une longue vocalise puis répété pour conclure. Chez Bach, c'est le contraire. La première partie du texte occupe plus du tiers de l'extrait (17 mesures) et est répétée dans les mêmes proportions alors que la seconde est bien plus modeste (8 mesures), à tel point qu'on peut penser qu'elle fait simplement office de longue coda.

Le plan tonal est très différent aussi. Alors que chez Vivaldi, nous passons de *mi* majeur à *ré* mineur, chez Bach, nous partons de *si* mineur et arrivons sur un accord majorisé de *si* pour terminer, *si* qui est clairement la dominante du morceau suivant, comme c'est souvent le cas dans les grandes fresques religieuses de Bach. Le parcours tonal, chez Vivaldi peut surprendre, puisqu'il passe en plus par des tonalités éloignées des deux extrêmes déjà citées (long épisode en *ut* mineur). Il ne faut pas perdre de vue que, dans le cadre d'une œuvre religieuse dont l'envergure dépasse largement cet extrait, les tonalités de départ et d'arrivée sont, ici aussi, dictées par les mouvements qui les encadrent (on trouve un procédé identique chez Vivaldi, dans le Gloria RV 589, où le chœur *Qui tollis* semble n'être qu'un intermède)

De ces deux aspects conjugués (texte et plan tonal), on peut tirer des conclusions concernant la conception d'ensemble. Ainsi, la première partie du texte est privilégiée par Bach, traitée en un long tissu imitatif à cinq voix repris dans le ton de la dominante avec un parcours mélodico-harmonique différent. Vivaldi s'attache moins à cet aspect purement spirituel qu'il traite avec un figuralisme harmonique évoquant le mystère de l'incarnation par une modulation audacieuse dégringolant de *mi* majeur (majorisation du ton principal du *Credo*). La perfection homophone de l'Esprit Saint devient alors un humain et douloureux passage truffé de retards harmoniques très expressifs conclu par une dernière homophonie figurant la perfection humaine du Christ en un lumineux *ré* majeur. Nul figuralisme de ce type chez Bach qui place plutôt l'incarnation dans une continuité rythmique et une constante de l'accompagnement des violons.

Malgré toutes ces différences, on ne peut que s'émerveiller devant les similitudes entre les harmonies de Vivaldi et certains passages de la *Passion selon Saint-Matthieu* (il faudrait un cadre plus large pour étudier cela en détail), preuve d'un lien artistique très profond entre les deux compositeurs à travers l'assimilation de certains aspects du langage de Vivaldi par Bach.

Pour conclure et ouvrir le débat, on peut citer H.C. Robbins Landon, qui, dans sa biographie de Vivaldi (1993), regrette que la musique religieuse de Vivaldi reste relativement méconnue (voire peu reconnue) en comparaison de l'estime portée à sa production instrumentale. Bien que moins abondante et parfois partiellement perdue, elle est effectivement d'une grande importance dans son catalogue et, plus largement, dans l'illustration de la musique religieuse baroque.

(*) Professeur agrégé, 1er Prix de Culture Musicale et Prix d'Analyse au CNSMDP, professeur de Musique et l'Histoire des Arts au lycée G. de Nerval, Noisiel (77) de 2002 à 2008, jury ou coordonnateur à l'option facultative depuis 2002.

François Cam (*)

Fiche de synthèse : Johann Sebastian Bach (1685-1750) : *H-Moll Messe*

« Dieu et sa grâce sont toujours présents quand la musique est recueillie »

J.-S. Bach, note portée en marge de sa Bible à hauteur du verset 13 du chapitre 5 du livre 2 des *Chroniques*.

BACH ET LA MESSE : QUELQUES REPÈRES

L'histoire de la messe en tant que genre musical avait commencé avec la constitution d'une forme chantée en cinq parties, sur le modèle des cinq prières de l'*ordinaire* catholique : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus Dei*. Au terme d'une évolution stylistique déjà considérable, du plain-chant de l'époque grégorienne à la messe polyphonique de Palestrina, elle avait subi au XVII[e] siècle l'influence de la *seconda prattica*, donnant au texte et à son pouvoir expressif un rôle majeur dans le processus de composition musicale, puis celle d'une conception *concertante* provoquant l'introduction de l'orchestre et la division des parties principales en aria, duo et chœur.

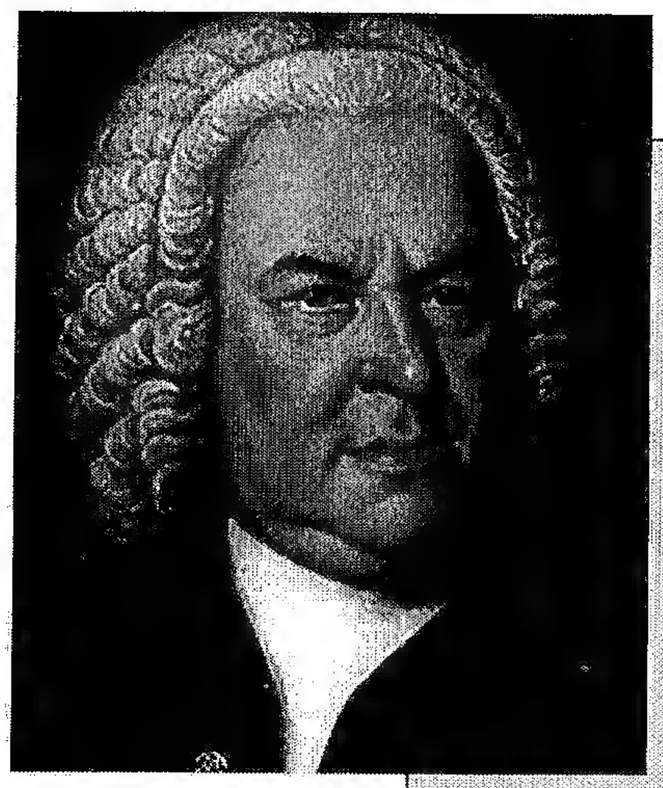
L'histoire de la *Messe en si mineur* commence en 1733 lorsque Bach, jusqu'alors directeur de la musique des deux principales églises de Leipzig, envoie une *Missa* de 21 parties séparées (comprenant *Kyrie* et *Gloria*) au Prince Électeur Frédéric-Auguste II tout juste élu roi de la très catholique Pologne, accompagnées d'une supplique datée du *27. VII. 1733* : « *certaines vexations imméritées ainsi que, parfois, une diminution du casuel* [...] *cesseraient totalement si Votre Altesse Royale me faisait la grâce de me conférer un titre de sa* Chapelle *Royale* ». À ce stade, maintenue dans les limites du Kyrie et du Gloria, la *Missa* ne sortait pas du cadre de la liturgie que Luther avait façonnée, y intégrant ces deux textes en latin. C'est bien après qu'il aura effectivement obtenu le titre de compositeur de la cour, en 1736, que Bach reprendra son travail en y ajoutant le *Symbolum Nicenum*, le *Sanctus* (pièce sans doute de 1724 donnée le jour de Noël), et les dernières parties *Osanna*, *Benedictus* et *Agnus Dei*.

APERÇU STRUCTUREL DE L'ŒUVRE

On fixe aujourd'hui vers 1747-1749 la composition d'ensemble de la *Messe en si mineur*. Cette appellation par le recours à la tonalité de *si* mineur, qui intervient pourtant beaucoup moins dans l'œuvre que *ré* majeur, peut se justifier par le fait que les cinq morceaux écrits dans cette tonalité concentrent la vision esthétique d'ensemble de Bach, de l'imploration (premier *Kyrie eleison*) à la rédemption (*Benedictus*) en passant par l'Incarnation (*Et incarnatus est*). La tonalité de *si* mineur est associée notamment chez Bach à une couleur particulièrement propre à renforcer l'expression de la douleur, spécificité liée au tempérament inégal ou mésotonique de cette tonalité à l'époque.

L'œuvre témoigne d'une maîtrise éblouissante de tous les traits caractéristiques d'écriture du compositeur : fugues, exploitation de formes ou motifs anciens comme les modes grégoriens, danses comme la chaconne, musique concertante et polyphonique... Elle repose pour beaucoup, dans sa forme définitive, sur de nombreuses « parodies » ou reprises de mouvements de cantates sacrées, comme la pièce centrale *Crucifixus*. Celles-ci sont transformées, enrichies, modulées pour atteindre les dimensions souhaitées pour exprimer tel sentiment à tel endroit précis.

Divisée en quatre sections, l'œuvre réserve pour chacune d'elle un chemin singulier : la *Messe* comprenant le *Kyrie* composé de deux chœurs entourant un duo et le *Gloria* ménageant en son centre l'hommage au Sauveur (n° 8, *Qui tollis peccata mundi*) ceint de deux morceaux pour voix solo ; le *Symbolum Nicenum* et sa tension concentrique autour du sacrifice de Jésus ; le *Sanctus* et la puissante correspondance de ses deux chœurs ; enfin la section finale construite sur l'embrassement par deux chœurs de deux arias pour ténor et haute-contre, dans la continuité du modèle de la messe-cantate italienne.



LE « CREDO » DE LA *MESSE EN SI*

En nommant cette partie de la *Messe* le « *Symbolum Nicenum* » au lieu du traditionnel « *Credo* », Bach transporte son œuvre gigantesque à un niveau symbolique qui tout à la fois ancre celle-ci dans l'histoire du service catholique romain et en même temps transcende spirituellement les codes de la liturgie : le Symbole de Nicée est, dans la mémoire de tout chrétien, le retour fondamental à la profession de foi qui proclame le Verbe « engendré, non pas créé » et « consubstantiel au Père » et par là réunit absolument le service luthérien au service catholique dans une perspective temporelle où l'Église chrétienne d'Occident n'était pas divisée. Ainsi considère-t-on cette œuvre, par-delà ses dimensions excluant toute exploitation liturgique réelle, comme œcuménique.

La position centrale des neuf pièces de cette partie, en confirmant la figure du chiasme, est renforcée par ce qu'il est convenu d'appeler la rhétorique musicale au sein même de la messe concertante et polyphonique et qui imprègne à tous niveaux la pensée musicale de Bach. D'une part, le parcours accompli s'ouvre (*Credo*) et se ferme (*Confiteor*) par deux sections d'une technique contrapuntique grandiose, composées sur des mélodies grégoriennes en signe d'hommage au motet ancien ; tandis que le cœur même du *Symbolum Nicenum* (*Et incarnatus est, Crucifixus, Et resurrexit*), dédié aux trois éléments organiques de la foi chrétienne que sont l'Incarnation, la Crucifixion et la Résurrection, exprime en sa pièce centrale, par le redoublement de la figure de la croix, la rencontre tragique entre l'homme et son créateur. D'autre part, cette œuvre dans l'œuvre fait alterner caractère archaïsant et formes très contemporaines, comme en témoignent le duo *Et in unum Dominum Jesum Christum filium Dei unigenitum* (n° 14) où se trouve figurée l'union entre Père et Fils par l'imitation à l'unisson et le tendre duo des hautbois d'amour dans l'*aria* n° 18 pour basse.

La majesté de ces chœurs aux intonations de *cantus firmus*, la profondeur mystérieuse de cette écriture au resserrement chromatique et contrapuntique, enfin l'ouverture triomphale de ces voix claires secouant l'espace circulaire de la douleur ont fait dire au premier éditeur suisse de *la Messe en si*, Nägeli : « Ce *Credo* [...] *est bien l'œuvre musicale la plus magnifique qui existe* »...

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

BACH, Jean-Sébastien, *Les Écrits, présentés et commentés par Werner Neumann et Hans Joachim Schulze*, Paris, Editions Entente, 1976.

BOUISSOU, Sylvie, *Vocabulaire de la musique baroque*, Paris, Minerve, 1996.

CANTAGREL, Gilles, *Le moulin et la rivière*, Paris, Fayard, 1998.

GEIRINGER, Karl, *Bach*, Paris, Seuil, 1980.

Guide de la musique ancienne et baroque, sous la direction d'Ivan A. Alexandre, Paris, Robert Laffont, 1993.

Guide de la musique sacree, sous la direction d'Edmond Lemaître, Paris, Fayard, 1992.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

Outre la version de René Jacobs, on peut écouter et comparer ces trois versions de la *H-Moll Messe* :

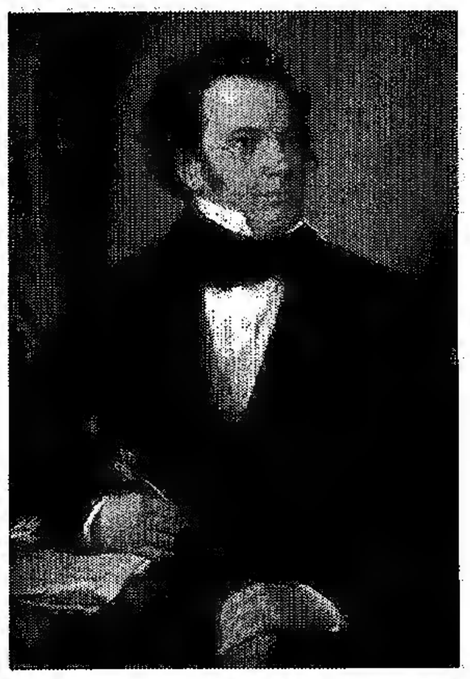
- Thomas Hengelbrock, deutsche harmonia mundi, mars 2004, durée : 01:49:02
- Collegium Vocale Gent, Philippe Herreweghe, Harmonia Mundi, 1998, durée : 01:48:10
- Gustav Leonhardt, La Petite Bande, deutsche harmonia mundi, février 1990, durée : 01:51:06

(*) ATER en musicologie à l'Université de Franche-Comté, chef du choeur antique de la Sorbonne.

3. Dossier Schubert

Florence Fix (*)

Les poètes de Schubert



I. L'ELOGE DE L'ADMIRATION

Les choix de Franz Schubert pour ses inspirations musicales sont essentiellement affectifs et circonstanciels ; Schubert aime et met en musique ce qu'aime son temps, les textes que lui désignent ses amis ou qu'il entend en lecture dans des salons. Pour exemples, les poèmes de Friedrich von Matthisson (1787), qui inspirèrent ses premiers *Lieder* à 16 ou 17 ans (23 *Lieder* en tout), sont certes aujourd'hui assez oubliés, mais ils avaient alors reçu les louanges du célèbre Schiller et avaient inspiré à son maître Beethoven *Adélaïde* (op. 46, 1796). De même, quand en 1814 il compose *Margueritte au rouet* (*Gretchen am Spinnrade*, op.2, D.118) d'après un épisode marquant du premier *Faust* de Goethe (1808) qui inspira également, en peinture, Delacroix ou Ary Schaeffer (1831), il s'inscrit dans le sillage d'hommes qu'il admire ; c'est aussi le cas pour les lectures classiques d'Eschyle ou Pétrarque ou plus récentes comme Shakespeare ou Walter Scott. *Le Roi des Aulnes* (*Der Erlkönig*, op. 1, D. 328) en 1815, rend également hommage au poème de Goethe du même nom (1782), tout comme *Le Roi de Thulé* (*Der König in Thule*) ou *À Mignon* (*An Mignon*, 1816) pour ne citer que les plus célèbres car il a écrit plus de 60 *Lieder* sur des textes de Goethe, parfois plusieurs sur le même texte.

On pourrait multiplier les exemples tant les emprunts du musicien à la poésie sont nombreux, mais il importe surtout de signifier que Franz Schubert compose autour d'une famille élective, il s'agrège par les *Lieder* à des références qu'il admire (vingt-sept *Lieder* sur des textes de Schiller, d'autres d'après Novalis ou Grillparzer). Sa démarche d'inspiration ou de citation s'inscrit dans « une relation d'échange »[1], dans un tissu culturel qui lui fait envisager l'hommage à un poète qu'il apprécie et la mise en musique d'une œuvre comme une « amplificatio »[2], un désir de faire davantage connaître la source, une volonté de la valoriser et de la rendre intelligible à un plus grand nombre. Ainsi en est-il également de Johann Mayrhofer (42 *Lieder* d'après ses textes) dont son condisciple de lycée, Joseph von Spaun, lui fit découvrir les poèmes. Schubert s'inspira de nombre de ses textes et Mayrhofer à son tour lui rendit hommage avec ses *Erinnerungen an Franz Schubert* (1829) ; il est notable que Mayrhofer soit connu en Autriche en tant que l'ami de Franz Schubert, et non pour ses textes de façon autonome. Certes, cela souligne que le poète était de moindre valeur que le musicien et que ses poèmes n'auraient point survécu à la postérité sans l'intervention musicale de Schubert ; mais cela signale également à notre attention un mode de fonctionnement : le caractère profondément communautaire de l'inspiration romantique allemande, dont les poètes, les peintres et les musiciens se côtoient dans des cercles, des salons, des cafés, échangent leurs idées, partent parfois en voyage ensemble ou vivent sous le même toit comme ce fut le cas pendant trois ans à Vienne pour Mayrhofer et Schubert.

Ne sous-estimons pas l'importance de ces rencontres et de ces échanges dans la vie affective mais surtout créatrice de Schubert : *« Il n'y a aucun doute sur l'énergie créatrice puisée par Schubert dans ces réunions amicales, complices, où le côté festif et bon enfant, voire potache, côtoie le sérieux d'une réflexion partagée en commun, la disponibilité d'esprit des uns pour les autres, l'estime mutuelle et, par-dessus-tout, l'écoute toujours concentrée de la musique, appréciée à sa juste valeur, commentée avec intelligence, sensibilité et tact. »*[3] L'influence de notre vision française du romantique, qui se pose volontiers comme solitaire, incompris, en marge du monde social et culturel, « artiste maudit » (alors que la notion est postérieure, on la doit à Verlaine : *Les poètes maudits*, Verlaine, 1888) ne doit pas faire oublier qu'en Allemagne le romantisme fut un mouvement collectif, un désir de communion autour de valeurs, l'établissement d'une logique de groupe dans un Empire germanophone qui, rappelons-le, n'est pas encore une nation. En témoignent par exemple les premières *schubertiades* : il s'agit d'interpréter des œuvres de Schubert (le musicien lui-même est au piano), mais également de les accompagner de lectures, de discussions, voire de jeux de société sur un sujet commun. Variations sur un même thème, ces invitations de salon tissent et confortent un réseau à la fois intellectuel, affectif et social, *« couches successives de protection et de mise en partage de sa propre mélancolie ».*[4]

En effet, ces rencontres obéissent manifestement à des nécessités économiques et sociales : le musicien remercie ainsi ses mécènes, s'inscrit dans un réseau mondain et s'assure un public. Mais elles montrent aussi l'interaction intellectuelle et affective de la création artistique à cette époque. Certes, la célébrité de Schubert aujourd'hui éclipse largement pour nous la gloire éphémère de poètes allemands dont la postérité n'a pas du tout gardé mémoire. Il en est ainsi par exemple de *La Jeune fille et la mort* : composé en 1826, le célèbre quatuor à cordes en *ré* mineur (D. 810), s'élabore sur un texte de Matthias Claudius. Ce poète pour nous obscur était membre du cercle d'Emkendorf, salon mondain littéraire et philosophique dans lequel la comtesse Julia von Reventlow réunit durant plusieurs années des personnalités aussi éminentes que Klopstock, Lavater, ou Jacobi. On peut dire que *Lieder* ou quatuors ont parfois arraché à l'oubli programmé des textes sans résonnance ultérieure ; utilisées en tant que musiques de films, largement interprétées et discutées en concert comme en critique musicologique, ces partitions assurent une continuité à des textes qui ne fonctionnent plus de façon autonome. Il apparaît même aisé de dire que les *Lieder* « sauvent » les poèmes de Johann Mayrhofer, fonctionnaire des impôts, poète à ses heures et dont le talent naturel n'est pas celui de Goethe, poèmes mis en musique *« avec quelle maestria, quelle ardeur, quelle inventivité qui touchent et convainquent les interprètes, tant la plupart sont interminables, verbeux, et brassent toute une artillerie mythologico-historique qui nous échappe aujourd'hui à peu près totalement »*[5]. Cette profonde communion d'un poète à un musicien se poursuit, pourrait-on remarquer, entre le musicien et son interprète : celui qui interprète l'un des *Lieder* connaît *« l'empathie, la complicité fusionnelle qui unissent à un moment donné l'interprète à Schubert* [et qui] *dépassent les questions de style, l'instrument, la mécanique, le travail sur la sonorité et le phrasé. »*[6] – renouvelant ainsi le souci du musicien de s'inscrire dans une communauté de sensibilités.

II. VOYAGE D'HIVER, VOYAGE SOLITAIRE ?

En somme, le compositeur du *Voyage d'Hiver* est un être de partage – qui pourtant propose là une œuvre très solitaire. Bouleversé, mais peut-être aussi libéré, par la mort de son maître Beethoven, il découvre en 1827 *Die Winterreise*, *Le Voyage d'Hiver*, ouvrage que son ami Schober dit lui avoir prêté mais qu'il a probablement découvert au préalable dans une revue. Il compose rapidement les partitions sur les 12 premiers poèmes en février 1827, première série qui d'ailleurs peut se comprendre de façon autonome, puis quelques mois après les 12 suivants. L'ensemble constitue « un cycle de *Lieder* sinistres », de l'avis de Schubert lui-même rapporté par Spaun. Le poète Müller n'eut probablement jamais connaissance de cette mise en musique (il mourut en 1827) qui témoigne d'une « lecture », d'une interprétation forte et d'une prise d'autonomie de Schubert envers sa source. Pris entre le désir de sociabilité et la tentation de la solitude, Franz Schubert travaille le matériau poétique et y inscrit sa marque :

- Il suit le poète Müller dans la description d'un voyage intime, propice à la méditation et au questionnement de soi, comme le démontre l'affirmation du mode mineur (16 *Lieder* sur 24).
- Mais il transforme *Le voyage d'hiver* en *Voyage d'hiver* à portée plus inquiétante car indéfinie.
- Enfin il modifie la structure du recueil poétique en intervenant sur l'ordre des séquences, comme le montre le tableau suivant (les *Lieder* écrits en gras sont ceux inscrits au programme). Ce souci de l'agencement des textes témoigne de l'importance pour le musicien d'une structure narrative, récit qu'il oriente vers une fin beaucoup plus funeste que ce que suggérait Müller.

III. *WANDERLUST*, ERRANCE OU DERNIER VOYAGE ?

Le *Wanderer* qui parcourt la campagne solitaire en communion avec elle, souvent inapte à la vie sociale et à tendance misanthrope, est un *topos* de la littérature romantique allemande que prolonge la peinture. Mais la *Wanderung* n'est pas une errance, elle est animée par la *Wanderlust*, force dynamique qui permet à l'individu qui s'y prête de se ressourcer auprès de la nature. Or Schubert adopte une tonalité beaucoup plus sombre, en rupture avec cet idéal du voyage régénérateur. *Die Winterreise* est une lecture qui arrive dans sa vie à moment de doute (échec de sa candidature en 1826 au poste de Vice Kapellmeister à la Cour), de maladie (syphilis et typhoïde), de deuil (Beethoven) et il est indéniable qu'il a été touché par ce « voyage d'hiver » en demi-teintes, mélancolique voire élégiaque. Son « voyage » est bien loin de l'énergie tonique des *Wanderjahre* (*Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* dont Schubert tira les *Lieder à Mignon*) de Goethe ou du roman inachevé de Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) ou encore de la quête heureuse d'*Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, toute tournée vers la découverte de l'autre et l'apothéose de l'inspiration poétique, voyages qui sont *« symboles d'un processus intérieur qui conduit Heinrich à la Poésie, c'est-à-dire à l'Amour, c'est-à-dire à une expérience quasi-mystique de fusion du fini et de l'infini en soi »*[7]. Au contraire, *Voyage d'hiver* peut être compris comme « un grand cycle de

l'amour déçu »[8]. Le solitaire chemine, il n'erre pas, il a des points de repère (*Wetterfahne, Wegweiser, Wirtshaus*), mais la nature échoue à l'apaiser : à l'inverse, elle semble hostile (*die Krähe*), renvoyant toujours au dépérissement ou à la finitude (*der Greise Kopf*) ; même le tilleul gèle, la nature glacée fige l'individu (*Gefrorne Tränen, Erstarrung*) au lieu de lui donner force de vie. Plus encore, la nature apparaît hostile (*Der stürmische Morgen*), voire trompeuse (*Irrlicht, Täuschung*) : la vision des *Nebensonnen* est une hallucination (le marcheur voit trois soleils), et non une épiphanie.

IV. LA NUIT

On observe le même glissement que pour le voyage en ce qui concerne la nuit : l'élément nocturne dans la poésie romantique allemande est souvent un refuge, non une inquiétude mais bien un serein repli sur soi, un retrait de l'agitation superficielle du jour. C'est ce qui se donne à entendre dans *La Belle Meunière*. Ce n'est plus le cas dans *Voyage d'hiver « qui chante ce retrait crépusculaire du poète vis-à-vis de la collectivité »*[11] : le voyageur chemine dans une nuit qui ne lui procure aucun apaisement, la métamorphose de

Müller - *Die Winterreise*	**Schubert – *Winterreise* (*Voyage d'hiver*, D.911)**
Gute Nacht	**Gute Nacht**
Die Wetterfahne	Die Wetterfahne
Gefrorne Tränen	Gefrorne Tränen
Erstarrung	Erstarrung
Der Lindenbaum	**Der Lindenbaum (Le tilleul)**
Die Post	Wasserflut
Wasserflut	**Auf dem Flusse (Sur le fleuve)**
Auf dem Flusse	Rückblick
Rückblick	Irrlicht
Der greise Kopf	Rast
Die Krähe	Frühlingstraum
Letzte Hoffnung	Einsamkeit
Im Dorfe	**Die Post (La poste)**
Der stürmische Morgen	Der greise Kopf
Täuschung	Die Krähe
Der Wegweiser	Letzte Hoffnung
Das Wirtshaus	Im Dorfe
Das Irrlicht	Der stürmische Morgen
Rast	Täuschung
Die Nebensonnen	**Der Wegweiser (Le poteau indicateur)**
Frühlingstraum	Das Wirtshaus
Einsamkeit	Mut !
Mut !	Die Nebensonnen
Der Leiermann	**Der Leiermann (Le joueur de vielle)**

Certes, on peut voir dans le premier cycle de 12 poèmes un semblant d'espoir : « *Le cheminement dans* Voyage d'hiver *est ambigu : Le plan de Schubert tend à suggérer qu'au cours du voyage, si le héros parvient à se dépouiller de tout attachement, de toute lassitude – et de toute croyance (cf.* Mut*) –, il parviendra à un niveau supérieur de la connaissance. Le* Voyage d'hiver *était bien, dès le début du premier cahier, vécu par Schubert comme une expérience intime.* »[9] Mais les moments d'espoir sont contrecarrés par des signes sombres qui interdisent de regarder en arrière (*Rückblick*), n'offrant pas non plus d'avenir à la quête. Le voyage, élan vers la poésie pour les romantiques allemands, constitue pour Schubert lecteur de Müller un échec annoncé, dont on peut lire l'issue pétrificatrice d'entrée, dès *Gute Nacht*, motif descendant, qui « *sonne comme une fermeture, une défaite, sinon intégrée du moins déjà programmée* »[10].

la solitude en sérénité n'a pas lieu. « *C'est le passage de l'angoisse à l'apaisement qui s'effectue à la fin du cycle de* La Belle Meunière, *quand la nuit berce encore la peine d'un jeune homme au cœur meurtri. Et si le refrain du* Gute Nacht *revient au début du* Voyage d'Hiver, *c'est pour tenter en vain d'endormir la douleur : la nuit, comme l'écrit Brigitte Massin, 'n'est plus que symbole de froides ténèbres et repaire de terreurs'.* »[12] En outre, le voyage s'achève sur la pétrification, motif des contes populaires de Grimm et d'Andersen, auquel ne fut certainement pas insensible ce grand lecteur. Le voyage ne se finit pas sur un suicide, notamment par l'eau (*Faust* I de Goethe) ou par le coup de feu (suicide de Heinrich von Kleist) comme il apparaît dans nombre de textes romantiques allemands et également dans l'imaginaire collectif, pas de dissolution ou d'évanouissement donc, mais un immobilisme de la matière, un homme

figé dans l'hiver, entravé et sculptural. Ainsi *« la nuit, le froid de l'hiver sont autant de symboles de mort réfléchissant et répercutant l'état de son cœur brisé ; dès le début de son monologue, le héros affirme l'impossibilité de la communication, sa mise à l'écart du monde. »*[13] Comme Beethoven qui vient de mourir, le solitaire se trouve figé dans la pierre, celle du tombeau mais aussi celle de la célébrité qui transforme en statues les hommes qu'elle n'a pas su apprécier de leur vivant.

V. LA DERNIERE FOIS

Ainsi, Schubert modifie l'issue du poème de Müller, qui peut laisser entendre, avec l'association *Mut / Der Leiermann* que le voyageur a trouvé une figure tutélaire, un vieux joueur de vièle capable de l'aider à renouer harmonieusement avec le passé et avec la musique. Or Schubert place la rencontre en lien avec l'hallucination de *Nebensonnen*. Comme un Perceval qui après avoir traversé une *terre gaste* ne trouverait en le roi pécheur qu'un interlocuteur défectif, le voyageur échoue à renouer avec l'humanité et avec la poésie. *« Musicalement Schubert dévie le sens du poème : alors que celui-ci comporte une certaine idée de mouvement, Schubert en fait un lied parfaitement statique ; pis : fixé une fois pour toutes dans une redoutable passivité ; pis encore ; cette passivité est née d'un objet musical, l'instrument du vieil homme. La musique cette fois a failli à sa mission ; elle aussi mène à la mort. »*[14] Schubert fait donc du *Voyage d'hiver* de Müller une sorte de tombeau à Beethoven, un adieu élégiaque au maître, mais également une sorte d'adieu aux idéaux romantiques allemands de *Wanderung* formatrice et régénératrice. En somme, par l'adaptation d'un texte poétique, le musicien affirme son autonomie, car il ne s'agit pas d'une illustration musicale, mais bien d'une forte interprétation. Celle-ci va jusqu'à proposer intentionnellement un contresens « sinistre » afin de mettre en valeur les limites et peut-être la sensation d'échec d'un Schubert sociable et enjoué. En citant un poète, Schubert se détache des poètes de son temps, notamment probablement de Goethe, le chantre du voyage de formation (Wilhelm Müller contre Wilhelm Meister).

(*) Maître de conférences à l'Université de Bourgogne en littératures comparées.

Notes

[1] COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p.55.

[2] Voir *ibid.*, p.90-91.

[3] CASSARD, Philippe, *Franz Schubert, Petit lexique amoureux*, Arles, Actes Sud, coll. « Classica », 2008, p.42.

[4] *Ibid.*, p.44.

[5] *Ibid.*, p.36.

[6] *Ibid.*, p.14.

[7] FORGET, Philippe (éd.), *Nouvelle histoire de la littérature allemande*, tome II, Paris, Armand Colin, 1998, p.284.

[8] BRUNEL, Pierre, *Les arpèges composés, Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 1997, p.52. Voir l'analyse du *Voyage d'hiver* des pages 51 à 55.

[9] MASSIN, Brigitte, *Franz Schubert*, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1993 (1977), p.1181-1182. Voir l'analyse du *Winterreise*, p.1160-1185.

[10] CASSARD, Philippe, *op. cit.*, p.99.

[11] GUIOMAR, Michel, *Principes d'une esthétique de la mort : les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'au-delà*, Paris, José Corti, 1993 (1967), p.89.

[12] BRUNEL, Pierre, *Basso continuo, Musique et littérature mêlées*, Paris, PUF, coll. « Musique et musiciens », 2001, p.107.

[13] MASSIN, Brigitte, *op. cit.*, p.1161. L'auteur ajoute : *« Ainsi* La Belle Meunière *vivait du drame qui va de l'espoir au désespoir, tandis que le* Voyage d'hiver *ne connaît que le désespoir absolu d'un univers où l'espérance est morte à tout jamais. »*

[14] MASSIN, Brigitte, *ibid.*, p.1183

Patricia Ruiz (*)

Les *lieder* de Schubert : bref aperçu

I. CONTEXTE ET RÉCEPTION

Il y a eu plus d'un auteur à faire de ce jour d'octobre 1814 où Schubert composa *Gretchen am Spinnrade* (Goethe, D 118) la date de naissance du lied romantique. En vérité Schubert n'a pas inventé le lied, il a porté ce genre au plus haut degré d'expression artistique. Auparavant, le lied est une sorte de divertissement pour amateurs éclairés, qu'il s'agisse des auteurs ou des interprètes, d'ailleurs. Certes les grands maîtres de la période classique avaient tous écrit des lieder, mais ceux de Gluck ont été occultés par la postérité, à l'ombre de son œuvre dramatique. Haydn, pour sa part ne s'est intéressé au lied que très tardivement, après avoir déjà exploré les autres genres instrumentaux et vocaux, et les lieder de Mozart et même ceux de Beethoven, en dépit du cycle *An die ferne Geliebte* de 1816, ne représentent qu'une part mineure de leur création. Inversement, et en même temps, des compositeurs de moindre envergure avaient exercé leur art essentiellement dans le domaine du lied. Les compositeurs allemands Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) et Carl Friedrich Zelter (1758-1832) furent tous deux à des degrés divers proches de Goethe (1749-1832). Ils ont mis en musique de nombreux textes de ce dernier, et leurs lieder sont conformes à l'esthétique du lied selon Goethe[1], c'est-à-dire au lied tel qu'on l'entendait communément : le lied strophique, où la mélodie est reprise à l'identique dans chaque couplet. Goethe laissait d'ailleurs à l'interprète le soin d'exprimer les variations de sentiment du texte d'une strophe à l'autre[2]. Ce plan strophique va de pair avec une mélodie à ambitus restreint, diatonique, dépourvue d'ornements vocaux et où la partie de piano se limite à un accompagnement harmonique.

Dans ce contexte, plusieurs facteurs ont été déterminants pour le développement du lied, genre liant de manière privilégiée musique et poésie, au début du XIX[e] siècle. D'abord c'est un peu le « siècle d'or », le firmament de la littérature allemande. Le *Goethezeit*, entre 1770 et 1830 englobe le *Sturm und Drang*, le classicisme de Weimar et le romantisme et connaît nombre d'écrivains et de poètes d'envergure internationale. Au même moment, pour les philosophes et les théoriciens du romantisme allemand s'impose le concept de « *musique absolue* »[3], une musique qui, en tant qu'art autonome s'élève au premier rang et dont le modèle idéal est la musique instrumentale (de Beethoven). C'est donc quand la fonction de la musique n'est plus d'être au service d'un texte, alors qu'elle a acquis la force de l'autonomie, qu'elle pourra s'unir à la poésie, comme champ d'expression artistique équivalent, dont résultera le lied romantique. Ce dernier bénéficiera aussi des nouvelles possibilités techniques et expressives du piano, faisant du pianiste non plus un simple accompagnateur mais un partenaire à part égale du chanteur.

C'est Schubert qui, le premier, accomplira cette transformation du lied. Et dans ce domaine son talent ne passera pas inaperçu ; d'abord dans les salons privés de la bourgeoisie cultivée de Vienne qui constituaient son auditoire privilégié, puis dans quelques concerts publics. Les premières présentations publiques de *Erlkönig* (Goethe, D 328), en 1821, furent d'emblée un succès (la partition fut publiée la même année). Il est vrai que certains de ces concerts bénéficiaient de l'interprétation du chanteur J. M. Vogl, que Schubert admirait et dont il avait fait la connaissance en 1817. Ce célèbre interprète de Gluck, après une carrière au Théâtre Impérial, en entreprit une seconde, au bénéfice de l'œuvre de Schubert. Le compositeur suscita aussi l'admiration de ses pairs, parmi lesquels Schumann et surtout Liszt, qui, par la suite, participa par ses transcriptions de dizaines de lieder, à leur diffusion en Europe. Même la critique montra de l'intérêt pour sa musique vocale, tout en faisant à Schubert le reproche, par exemple, de ne pas écrire de « *lieder au sens strict* » mais des « *chants libres…* »[4]. La reconnaissance du génie de Schubert dans le domaine du lied a eu son revers, laissant dans l'ombre pendant des annees une partie de sa musique instrumentale et plus encore ses opéras. En effet, cette reconnaissance a fait de lui pour longtemps le maître de la miniature et de l'expression intime, inapte à maîtriser la grande forme et donc les genres majeurs que constituaient la symphonie et l'opéra. Or dans la Vienne de Schubert et Beethoven, qui était aussi la ville où triomphait Rossini, pour réussir socialement comme compositeur, il fallait s'imposer sur la scène et être reconnu comme compositeur d'opéra. Schubert n'a jamais renoncé à ce rêve de consécration théâtrale, tout au long de sa brève vie créatrice il l'a poursuivi, explorant tous les genres du théâtre lyrique, du simple *Singspiel* en un acte au grand opéra romantique, et ce en dépit des déceptions, les plus amères désillusions étant certainement la non-création par le *Kärntnertortheater* de ses deux grands opéras *Alfonso und Estrella* et *Fierrabras*.

Cet aspect n'est pas étranger au fait qu'un certain nombre de lieder sont apparentés à des scènes d'opéras, quelques-uns pouvant apparaître comme des bancs d'essai pour de virtuelles œuvres plus ambitieuses et destinées à la scène. Cela n'a rien de surprenant de la part d'un élève de Salieri, lui-même compositeur d'opéras ayant étudié auprès de Gluck.

II. LES *LIEDER* : CONSTANTES ET ÉVOLUTION

Quand on tente d'embrasser d'un regard le vaste panorama que constitue la production de lieder de Schubert en une quinzaine d'années, on est saisi non seulement par la quantité (+ de 600 pour plus d'une centaine d'auteurs) mais aussi par la diversité. En effet, si Schubert n'a jamais renoncé à la simple forme strophique, sa capacité à trouver la réponse musicale adéquate à chaque texte lui a fait choisir et enrichir de nombreux modèles formels, de la forme strophique variée, au texte *durchkomponiert*, en passant par les différents aspects de la coupe tripartite (ABA, AAB...) Il a déjà démontré dans ses lieder les plus célèbres de 1814 (*Gretchen am Spinnrade*) et de 1815 (*Erlkönig*) à la fois la perfection formelle et l'intensité expressive. Parmi les nombreuses thématiques contenues dans les poèmes élus, plusieurs nourrissent l'œuvre de Schubert des premières années jusqu'à la fin, en passant par *Winterreise*, qu'il s'agisse de la nature sous ses différents aspects, et en particulier l'eau, du voyage et de l'errance, de la nuit, de la mort, ou des sentiments de *Sehnsucht-Wehmut*...[5] Ces constantes n'empêchent pas une évolution dans l'écriture. Elle ira de pair avec l'effervescence intellectuelle dans les différents cercles d'amis[6] et sa résonance, par le choix des textes, dans l'œuvre vocal de Schubert, permettant de déterminer trois phases principales.

2.1. Le souffle de la jeunesse : 1811-1817

Cette première période est à la fois la plus productive, avec près de 250 lieder pour les seules années 1815 et 1816 et aussi celle où Schubert a composé la plupart des lieder de grandes dimensions, ceux qui débordent du cadre traditionnel et témoignent de la « contagion scénique »[7]. Il met d'abord en musique des auteurs qu'il a étudiés, très célèbres à son époque, et issus des mouvements de l'*Aufklärung* et de l'*Empfindsamkeit*. On peut mentionner Klopstock dont les odes avaient déjà inspiré Gluck, Jacobi (*Lied des Orpheus*, D 474) et Matthisson. En mettant en musique le poème *Adelaïde* (D 95) de ce dernier, Schubert se différencie de Beethoven dont la version, proche de l'Aria en deux parties, avait la préférence du poète. Mais ses trois auteurs de prédilection seront Goethe, Schiller dès 1811, et Johann Mayrhofer. Le premier, qui ne s'est pas intéressé au travail de Schubert, lui a pourtant fourni plus de 70 textes, dont naîtront de nombreux chefs-d'œuvre : en plus de ceux déjà cités, *Rastlose Liebe* (D 138, 1815), *Heidenröslein*[8] (D 257, 1815), *An Schwager Kronos* (D 369, 1816), *Ganymed* (D 544, 1817) etc. Mayrhofer, homme dépressif et cultivé, poète au talent modeste, a pu influencer les choix littéraires de Schubert pendant plusieurs années. Grand admirateur de Goethe et Schiller, ses poèmes voisinent dans l'œuvre de Schubert avec ceux des « deux Dioscures ». Sa poésie a inspiré à son ami la plupart des lieder sur sujet « antique » de 1817. Schubert, en retour, lui a offert la postérité. La poésie de Schiller (1759-1805), plus philosophique et intellectuelle, moins lyrique que celle de Goethe, est celle qui semble lui avoir demandé le plus d'efforts : lieder abandonnés puis repris, textes ayant donné lieu à plusieurs versions. On voit que Schubert n'hésitait pas à remettre plusieurs fois « l'ouvrage sur le métier » (et pas seulement dans le cas de Schiller), loin de l'image véhiculée à une époque, d'un créateur à « l'inspiration somnambulique ». *Die Bürgschaft* (*La caution* ou *L'otage*, D 246), une ballade à la manière de celles de Johann Rudolph Zumsteeg (1760-1802), dont Schubert était imprégné depuis l'adolescence, est une œuvre emblématique de cette première période, à la fois par la forme et le contenu. Dans un cadre antique (qui remplace le cadre gothique ou fantastique d'autres ballades de jeunesse), débutant par un attentat manqué contre Denys, le Tyran de Syracuse, cette histoire exalte l'amitié. Ce sentiment s'y révèle assez puissant pour que le héros triomphe des obstacles semés sur son passage (déchaînement des forces de la nature, attaque de brigands...) et pour réussir à « dompter le cœur » du tyran, l'amitié et la fidélité apparaissant comme moteurs de la réconciliation finale. Cette morale édifiante peut sembler un peu naïve, mais à cette époque l'amitié était une vertu idéalisée, à la fois dans la littérature[9], et dans l'entourage de Schubert, où les expériences personnelles faisaient écho aux lectures. La ballade de Schiller, texte narratif et dramatique, mettant en scène différents personnages, lui a inspiré un lied de 450 mesures comportant une trentaine de changements de tempo, mais aussi plusieurs des traits caractéristiques de l'opéra : le style récitatif, le chromatisme et les trémolos fréquents dans la partie de piano. Cette dernière crée une atmosphère agitée qui plonge d'emblée l'auditeur au cœur de l'action (Exemple 1).

Le piano a d'ailleurs de multiples fonctions dont celle de figurer le temps qui passe, par un interlude contrastant (mes. 112-121) qui correspond à un épisode brièvement évoqué dans le texte (mariage de la sœur du héros) ; il a aussi un rôle descriptif, figuraliste, lorsqu'il évoque la « pluie interminable » (Exemple 2).

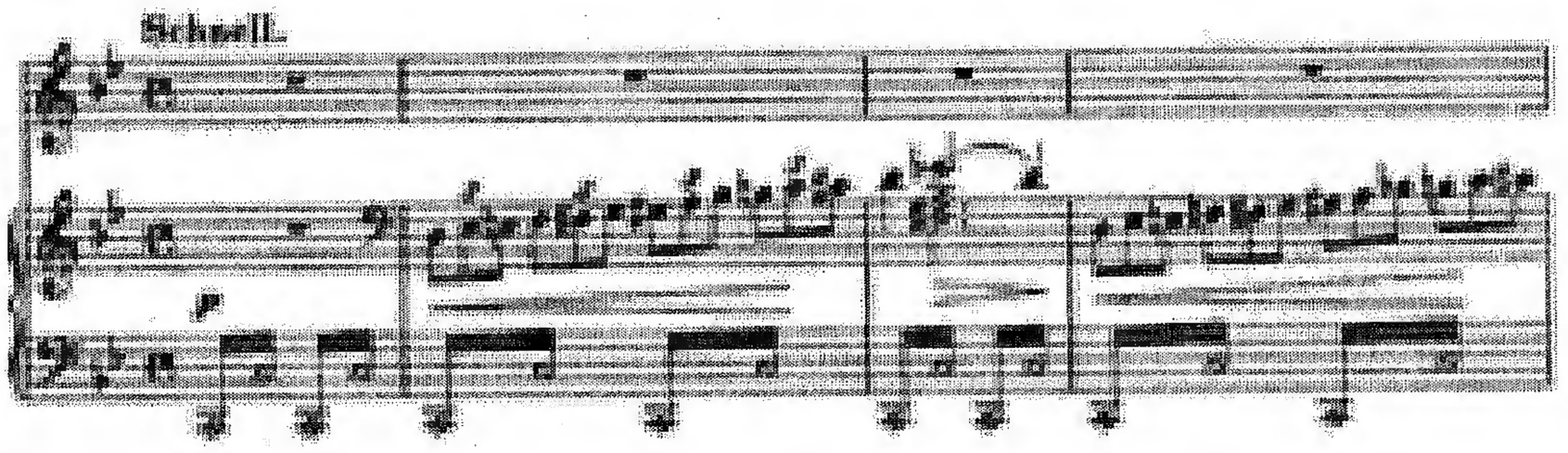
En dépit du caractère morcelé induit par ce type même de lied, Schubert grâce à l'écriture pianistique réussit à inclure les épisodes contrastés dans un même souffle dramatique et une tension croissante.

En 1817, *Gruppe aus dem Tartarus* (D 583) du même Schiller nous présente une vision dantesque des souffrances des damnés. Les textes traitant de l'universel, de la destinée humaine, inspirent au compositeur des monodies puissantes et au langage avancé, très loin de l'esprit du *Volkslied* ou du lyrisme intime. Schubert a choisi de traduire les trois strophes du texte en quatre sections *durchkomponiert*, le dramatisme du poème étant renforcé par un chromatisme presque omniprésent, en sorte que certains voient dans cette partition une « étude chromatique »[10]. Vocalement, on est passé du récitatif à la manière de l'opéra baroque du lied précédent, à une déclamation pré-wagnérienne, en passant par le *quasi-parlando* (mes. 49-61).

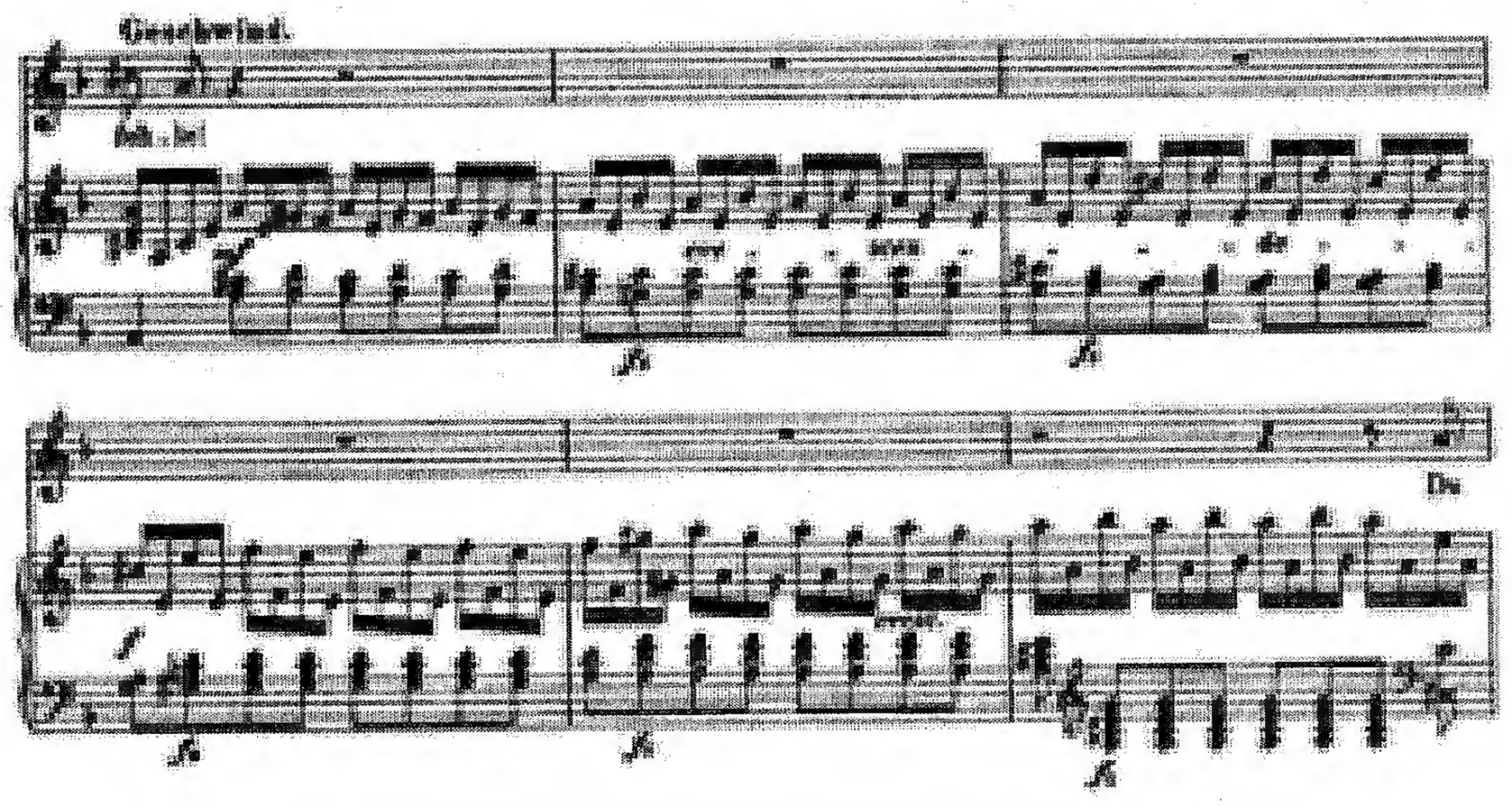
Encore de Schiller, l'équivalent « heureux », l'autre face, en serait le lied-cantate *Elysium* (D 585). Les deux partitions mettent en valeur, par des moyens musicaux différents, le mot *Ewigkeit* (éternité). 1817 est d'ailleurs une année où le thème de la mort est déjà présent dans de nombreux lieder, dont le célébrissime *Der Tod und das Mädchen* (Claudius, D 531).

2.2. Les *lieder* romantiques : 1818-1823

Pour les musicologues, ce sont les « années de crise », marquées par une diminution de la création : celle-ci est très nette dans le domaine du lied. Les changements qui, en 1818 affectent sa vie personnelle, et l'influence d'un cercle intellectuel autour de Franz von Schober[11], vont amener le compositeur à se tourner vers les auteurs du nouveau courant romantique, en particulier les frères Schlegel et Novalis. Les deux premiers, plus érudits ou philosophes que poètes ont été les figures emblématiques du *Romantisme d'Iéna*, diffusé au travers de leur revue l'*Athenaeum*, à partir de 1798. L'aîné, August-Wilhelm (1767-1845) a, par ses traductions, popularisé dans les pays germaniques les œuvres de Shakespeare ou Calderón. Mais c'est à ses traductions de Sonnets de Pétrarque que Schubert a consacré deux lieder (D 628 et 629). Dans le cycle de poèmes *Abendröte (Soleils couchants)* de Friedrich Schlegel (1772-1829) « se reflète la diversité des formes de la nature »[12]. Schubert a mis en musique la moitié de ces textes représentatifs du panthéisme romantique où « pendant le coucher du soleil le Moi ne fait qu'un avec l'ensemble de la création »[13]. En fait partie *Der Wanderer* (D 649, 1819), voyageur que le clair de lune invite à poursuivre



Exemple 1 : *Die Bürgschaft* (mes. 1-4)



Exemple 2 : *Die Bürgschaft* (mes. 127-135)

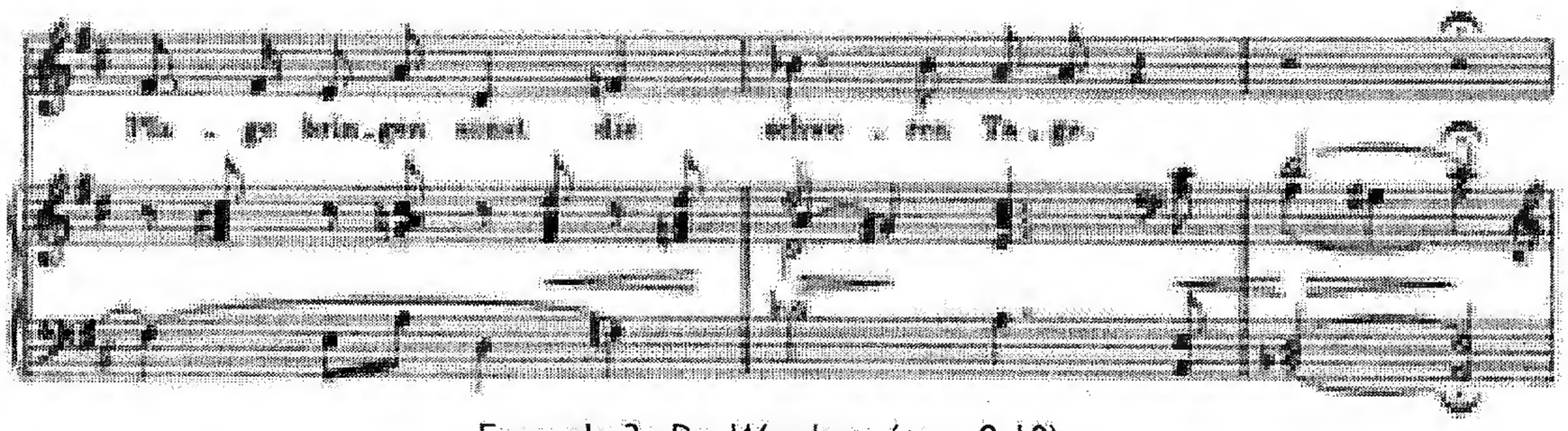
son chemin sans « choisir aucune patrie », un lied beaucoup moins célèbre que celui de 1816 (D 489). Une de ses originalités est la doublure de la partie vocale par la basse (ou l'inverse) pendant toute la première partie. Pour K. Muxfeldt, un des procédés novateurs de Schubert est l'intégration de la voix à la texture, le compositeur exploitant dans ce cas « *l'effet étrange d'une ligne vocale traitée comme une basse fonctionnelle* »[14], le sentiment d'une harmonie sans basse (« *that the harmony is ungrounded* ») résultant ici d'une main gauche du piano dans un registre souvent élevé, ajoutée à « *l'évitement du mouvement contraire entre les parties extrêmes* »[15]. Pour D. Fischer-Dieskau, « *la musique plane, comme délivrée de la pesanteur* »[16]. Dans une écriture plutôt diatonique, des colorations harmoniques mettent en valeur des mots-clés (*schwer, allein…*), autre procédé caractéristique de Schubert. (Exemple 3)

Dans ce lied de 27 mesures Schubert est en route vers la brièveté, alors que pour *Nachthymne* (D 687, 1820) de Novalis, vision romantique de « mort et transfiguration » où les frontières entre le jour et la nuit, la vie et la mort tendent à s'abolir, il retourne à une pièce de plus grandes dimensions. Malgré cette évolution dans ses choix littéraires, Schubert est resté fidèle à son poète favori, Goethe, désormais appréhendé à travers le prisme romantique et dont il met, entre autres, en musique en 1821 des extraits de *Wilhelm Meister*, une des bibles pour les romantiques, et du *Divan*, où s'exprime un aspect de la fascination pour l'Orient.

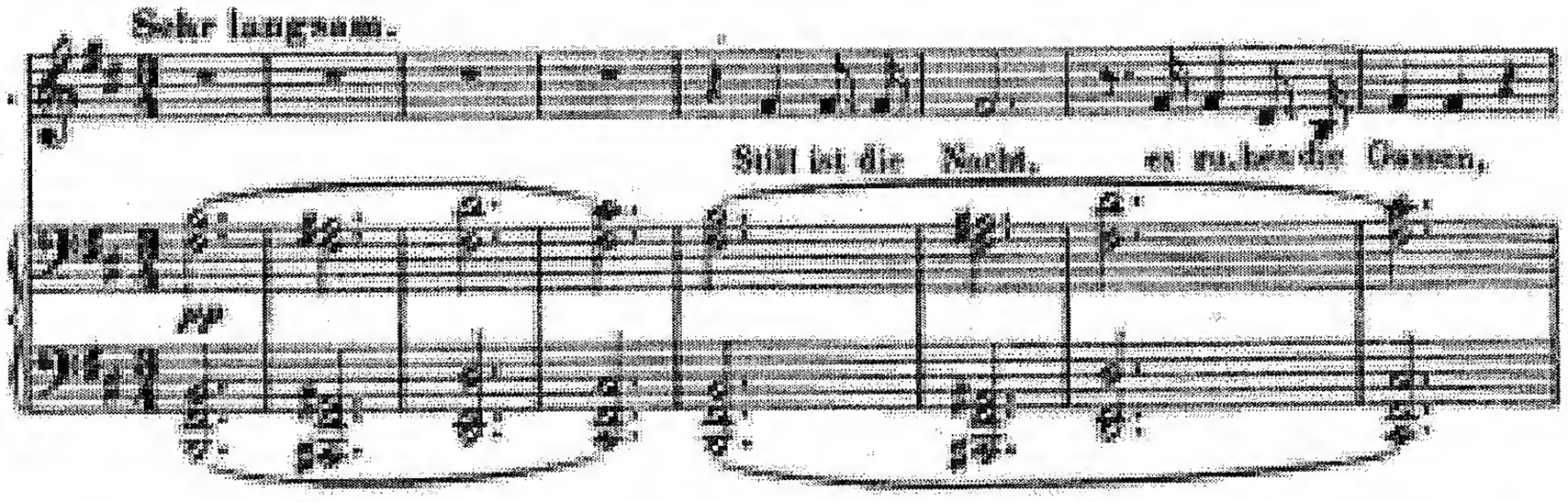
2.3. Les années désenchantées : 1823-1828

La dernière phase créatrice est déterminée en partie par la perte des idéaux de jeunesse. Les espoirs de liberté individuelle, issus des principes de la Révolution Française, et développés lors des guerres patriotiques (guerres de libération) se trouvent mis à mal après 1815, par un régime autoritaire, de plus en plus répressif sous la houlette de Metternich. Cette génération mise sous tutelle, trouve un refuge dans l'art, dans le *Weltschmerz*, sorte de « mal du siècle », ou pour certains, le suicide. Aux contraintes extérieures s'ajoute pour Schubert la maladie. Il se tourne surtout vers des textes d'amis, de poètes de sa génération, qu'ils soient autrichiens (Seidl, Leitner) ou allemands. C'est la rencontre artistique avec W. Müller (1794-1827) où sous la simplicité des mots et des images perce parfois l'ironie, un des traits de Heine[17] (1797-1856). Les ballades de grandes dimensions, les narrations épiques, ont fait place à l'expression de l'amour malheureux, de la résignation et des différentes facettes du désespoir. Cela va de pair avec l'élimination des éléments dérivés de l'opéra. L'ambitus vocal se réduit, le piano a un rôle plus « psychologique » que descriptif dans cette avancée vers la simplicité formelle et l'intériorisation, qui est exemplaire dans les deux cycles *Die schöne Müllerin* (D795) et surtout *Winterreise* (D 911). Mais l'aboutissement de l'évolution du compositeur vers l'économie de moyens et la concentration expressive est aussi à chercher dans *Der Doppelgänger* (*Le double*), dernier des six *Heine-Lieder*, réunis au sein du *Schwanengesang* (D957) de l'ultime année. Le narrateur, sur les lieux d'un amour perdu, voit une ombre dans la nuit, qui, au clair de lune, s'avère être son « double », qu'il va interpeller. La première partie traduit le vide, le silence et l'immobilité. Dans un tempo très lent et *pianissimo*, le piano répète un motif (parfois modifié) en accords (*si-la#-ré-do#* : motif de la croix, utilisé depuis Bach), tandis que la partie vocale, dans un ambitus réduit, plus déclamation que chant, en courts fragments entrecoupés de silences, revient toujours à la note *fa* dièse, pédale de dominante au piano. (Exemple 4)

Dans la deuxième partie, toujours sur la basse obstinée, une progression dynamique par paliers culmine *fortissimo* sur une dissonance (*sol* aigu) quand le narrateur se reconnaît, vision proche de l'hallucination, entre folie et fantastique. Dans la partie finale, l'ostinato est interrompu, remplacé par une montée chromatique qui aboutit en *ré* dièse mineur. Selon les caractéristiques associées aux tonalités par Schubart (et connues de Schubert) *mi* bémol mineur exprimerait « *des sentiments d'angoisse venant du fond de l'âme*, […] *la tristesse la plus noire* […] *l'état d'esprit le plus sombre* […] »[18]. Schubert réussit à faire de ce lied tenu de bout en bout, un modèle de sobriété et d'émotion, qui par certains aspects, tels les images poétiques qu'il engendre, nous suggère d'évoquer déjà *Pierrot lunaire*, dont le n° 8 *Die Nacht* se présente comme une passacaille.



Exemple 3 : *Der Wanderer* (mes. 8-10)



Exemple 4 : *Der Doppelgänger* (mes. 1-8)

En l'occurrence, le principe de la basse répétée et la pédale sont des moyens d'unifier tout en donnant une impression de stase. Les trois parties sont conformes à la disposition du poème, mais, dans ce cas, comme très souvent dans l'œuvre de Schubert, c'est le contenu du texte, plutôt que son moule formel qui est déterminant.

Dans ses plus belles réussites, très nombreuses, Schubert résout la tension entre unité et diversité (qui pouvait passer pour de l'hétérogénéité). Il opère une synthèse idéale entre, d'une part, le renforcement d'éléments textuels ponctuels par des procédés qui lui demeurent attachés : passage du mineur au majeur, juxtaposition d'accords éloignés, relations de tierce, accords altérés, sixtes napolitaines… et d'autre part l'unification globale de la pièce. Celle-ci est souvent dévolue à la partie de piano : postlude pouvant être identique au prélude, courtes cellules répétées, comme ces nombreux rythmes de marche, de la marche funèbre à la course, parfois « métaphores musicales » de sentiments rendus plus intenses.

(*) Agrégée, docteur en musicologie de l'Université de Strasbourg.

Notes

[1] Cf. la définition de *Lied*, in KOCH, Heinrich Christoph, *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt, 1802, p. 902.

[2] « *Le chanteur doit savoir, d'après une mélodie, faire ressortir la signification extrêmement variée des différentes strophes…* ». GOETHE, « Tag-und Jahresheften », 1801, cité in FEIL, Arnold, *Schubert. La Belle Meunière. Voyage d'hiver* (traduit de l'allemand par Odile Demange), Arles, Actes Sud, 1997, p. 30.

[3] Voir DAHLHAUS, Carl, *L'idée de la musique absolue. Une esthétique de la musique romantique*, (traduction française), Genève, Editions Contrechamps, 1997.

[4] « Die Allgemeine Musikalische Zeitung » du 24 Juin 1824, in *Schubert : Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von O. E. DEUTSCH, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1996 (1964, 1980), p. 244.

[5] *Sehnsucht* : selon les cas, aspiration à… ou nostalgie… ; *Wehmut* : mélancolie…

[6] Un courant de la recherche schubertienne de ces dernières décennies s'est attaché à enrichir les connaissances concernant les cercles intellectuels autour du compositeur, en examinant les positions idéologiques et esthétiques en vigueur dans ces cercles, afin de mieux appréhender la réception de la littérature et des courants d'idées à l'époque. Voir DÜRR, Walther, « Die Freundeskreise », in *Schubert-Handbuch*, sous la dir. de Walther Dürr et Andreas Krause, Kassel, Bärenreiter, 1997, p. 19-45 et DÜRHAMMER, Ilija, *Schuberts literarische Heimat. Dichtung und Literaturrezeption der Schubert-Freunde*, Wien, Böhlau, 1999.

[7] STRICKER, Rémi, *Franz Schubert. Le naïf et la mort*, Paris, Gallimard, 1997, p. 43.

[8] Pour les subtilités qui, dans le texte et la musique, différencient *Heidenröslein* d'un simple *Volkslied*, voir DITTRICH, Marie-Agnes, « Die Lieder », in *Schubert-Handbuch*, sous la dir. de Walther Dürr et Andreas Krause, Kassel, Bärenreiter, 1997, p. 189.

[9] Cf. le théâtre de Schiller : *Don Carlos*, *Wallenstein*…

[10] DITTRICH, Marie-Agnes, *op. cit*, p. 204.

[11] Franz von Schober (1796-1882), ami proche de Schubert, dilettante, a essayé plusieurs domaines d'expression artistique dont l'art dramatique, la peinture et la poésie. Un de ses poèmes d'amateur donnera le célèbre *An die Musik* (D 547, 1817).

[12] DÜRHAMMER, Ilija, *op. cit.* p. 335.

[13] *Ibid.*

[14] MUXFELDT, Kristina, « Schubert's songs : the transformation of a genre » in *The Cambridge Companion to Schubert*, edited by Christopher H. Gibbs, Cambridge, University Press, 1997, p. 126.

[15] *Ibid.*

[16] FISCHER-DIESKAU, Dietrich, *Les lieder de Schubert*, Paris, Robert Laffont, 1979, p. 173.

[17] « *Ce contraste du cœur qui aime et qui souffre, et de l'esprit qui raille et qui juge, c'est la substance de l'ironie heinéenne, la saveur inoubliable de ses vers.* » BIANQUIS, Geneviève, in *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Armand Colin, 1936, p. 127.

[18] SCHUBART, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien, 1806, p. 378.

Xavier Hascher (*)

Un « voyage » dans le *Voyage d'hiver* : Analyse et interprétation de six *Lieder*

INTRODUCTION

Le choix de la tonalité d'un morceau, quelle que soit sa motivation, comporte toujours une part symbolique. Le *ré* mineur de *Gute Nacht*, le lied par lequel débute le *Voyage d'hiver*, renvoie ainsi, parmi d'autres choses, à l'idée de la mort et à celle de l'au-delà (plus tard dans le dix-neuvième siècle, Berlioz qualifiera même de « lugubre » cette tonalité, ce qui était sans doute exagéré[1]). Une telle caractérisation est peut-être due au lien de *ré* mineur avec la séquence grégorienne en mode protus du *Dies iræ*, incorporée à la messe des défunts, mais sans doute encore plus au *Requiem* de Mozart et aux passages de *Don Giovanni* dans cette tonalité que sont l'ouverture et, surtout, l'apparition surnaturelle du Commandeur dans le finale du deuxième acte.

Il ne s'agit pas, par là, de tirer la lecture du cycle de Schubert dans le sens du pathétique et du morbide – la partition recèle par elle-même assez d'éléments du tragique le plus pur et le plus poignant pour qu'il ne soit pas besoin de cela. Mais la signification du cycle est dépendante de ce choix tonal initial : fatal et funeste, le *Voyage d'hiver* est un voyage vers la mort, vers l'anéantissement. Mais cette destination ne doit pas pour autant être conçue comme plus redoutable que le chemin qui y mène. En réalité, l'arrivée au port ultime représente une délivrance. Car, bien qu'il marche encore, le voyageur errant est déjà mort à la société, à l'amour, mort au monde et aux autres. Être solitaire et douloureux, il est déjà mort à la vie. Le *Voyage d'hiver* n'est pas un voyage VERS l'enfer, il est un voyage EN enfer.

L'hiver est la saison où la nature elle-même meurt – il est ainsi mythologiquement lié à Perséphone, enlevée par Hadès qui lui fait goûter des graines de grenade, le fruit des morts, afin de la retenir sous terre une partie de l'année. Toutefois, la solitude glaciale du voyageur schubertien illustre avant tout le manque absolu de chaleur humaine autour de lui. L'hiver n'est dès lors que la métaphore, la projection sur le monde extérieur de son propre état intérieur. Le personnage attribue au monde une hostilité implacable qu'il porte en lui-même et qui le précipite dans une fuite sans fin. Il n'est pas seulement profondément déprimé : en rupture de tout lien social, il a perdu tout contact avec la réalité et ce qu'il perçoit comme le dehors n'est plus que son propre paysage psychique dévasté.

Si le voyageur ignore désormais le monde, s'il s'en est retiré au point de ne même plus le voir, c'est que le monde a tellement bridé ses désirs les plus élémentaires, leur a imposé une soumission si forte qu'il a rendu impossible tout compromis avec lui. Cette répression, une fois intériorisée, est source d'angoisse, laquelle est ensuite rejetée à l'extérieur sous la forme d'un environnement uniformément oppressif, inhospitalier et stérile. Ce ne sont alors plus seulement les désirs qui sont angoissants par leur manifestation incompatible avec les exigences de la société, mais la réalité elle-même, qu'il faut éviter car toute entière objet de phobie. La course du voyageur n'a pour horizon que la folie – autrement dit le naufrage psychique définitif – ou la délivrance par la mort physique.

L'affection dont il souffre prend sa source dans le même désespoir que celui qui conduisit nombre de contemporains de Schubert à choisir le suicide, comme par exemple l'ami de ce dernier, le poète Johann Mayrhofer, qui mettra fin à ses jours en 1836. Pour cette génération sacrifiée à l'endiguement des idées révolutionnaires et nationales, à tout ce qui, en somme, était susceptible de mettre en péril la restauration de l'ordre ancien, aucune perspective n'était ouverte. Le prix à payer pour ce retour en arrière fut d'interdire à la jeunesse toute réalisation légitime de ses ambitions. Le monde gelé du *Voyage d'hiver*, c'est aussi celui où rien ne bouge, la société figée d'après le congrès de Vienne qui regarde perpétuellement derrière elle. Dans l'Autriche de Metternich et de l'empereur François Ier où l'on vit sous surveillance, où n'existent ni mobilité sociale ni liberté amoureuse, seul l'Art offre l'issue d'une réalité de substitution.

La sélection de Lieder proposée au programme du baccalauréat constitue un mini-cycle dans le cycle, une sorte de « voyage » au sein du *Voyage d'hiver* que nous allons à présent effectuer.

I. *GUTE NACHT* [N° 1]

Ce premier lied est de forme strophique. Loin d'être une limitation, une contrainte conventionnelle liée à la tradition, cette forme permet de traduire l'enfermement mental du

voyageur. Quel que soit le chemin qu'il emprunte, il ne fait en réalité que tourner en rond sans trouver d'issue. Le découpage est le suivant :

Introduction					
In_0	1-7	*ré* min.			
Strophes 1-2					
a_1	8-11	*ré* min.	a_2	12-15	*ré* min.
b_{11}	16-19	*fa* maj.	b_{12}	20-23	*si* bémol maj.
b_{21}	(24) 26-29	*ré* min.	b_{22}	30-33	*ré* min.
In_1	34-39	*ré* min.			
Strophe 3					
a'_1	40-43	*ré* min.	a'_2	44-47	*ré* min.
b'_{11}	48-51	*fa* maj.	b'_{12}	52-55	*si* bémol maj.
b'_{21}	(56) 58-61	*ré* min.	b'_{22}	62-65	*ré* min.
In'_1	66-70	*ré* min.			
Strophe 4					
a''_1	72-75	*ré* maj.	a''_2	76-79	*ré* maj.
b''_{11}	80-83	*sol* maj.	b''_{12}	84-87	*ré* maj.
b''_{21}	(88) 90-93	*ré* maj.	b''_{22}	94-97 → 99	*ré* maj. → *ré* min.
Conclusion					
Co	100-105	*ré* min.			

Toutes les strophes suivent le même schéma, qui est celui de la forme binaire. Les strophes 1 et 2 sont identiques : une phrase vocale (a_1) de 4 mesures est répétée à l'identique (a_2), composant le premier volet. Le deuxième volet débute par une nouvelle phrase (b_{11}), également de quatre mesures, dont le profil ascendant contraste avec celui, globalement descendant, de la première phrase. Le contraste est également amené par le passage au relatif majeur, *fa*, suivi de *si* bémol majeur où la même phrase est transposée presque sans modification (b_{12}). Le retour à *ré* se fait de manière discrète et continue, en réinterprétant *si* bémol comme sixième degré du ton principal et en lui enchaînant le premier renversement de l'accord de septième du deuxième degré (d'abord entendu comme accord de sous-dominante avec sixte ajoutée). Au lieu de conduire directement à la dominante, comme on s'y serait attendu, Schubert choisit (mes. 24-25 et 26-27) de faire alterner cet accord avec l'accord de tonique dans une relation plagale caractéristique de son écriture. La dominante n'intervient alors qu'en toute fin de phrase. Ce schéma est répété (b_{21} et b_{22}) pour clore le deuxième volet. La régularité métrique des phrases vocales, toutes de 4 mesures, est rompue aux mesures 24-25 par l'interpolation de deux mesures excédentaires au piano, qui introduisent un décalage d'une demi-carrure dans la voix.

Ce groupe de six mesures est ensuite rattrapé, en conclusion de chacune des deux strophes, par la reprise en six mesures (In_1) de la phrase introductive. Si celle-ci remplit si bien ce double rôle, c'est qu'elle est par essence cadentielle et que son motif principal, la séquence initiale descendante *fa-mi-ré*, est aussi une clausule tonale typique. Ce motif, d'abord énoncé en croches dans l'aigu (où le *mi*, tombant sur le premier temps de la mesure, permet une appogiature émouvante), est repris de manière plus ramassée à l'octave inférieure sur un rythme pointé (le *fa* devenant l'appogiature du *mi*), puis encore une fois au sein d'un groupe de quatre doubles-croches (*fa* étant à présent note de passage venant du *sol* et *mi* à nouveau l'appogiature du *ré*). Ces subtiles différences de registre, de rythme et d'harmonie induisent un sentiment de « déjà-entendu » indéfinissable qu'une répétition plus grossière aurait dissipé.

On notera le caractère figuratif de l'accompagnement dont le rythme évoque une marche monotone, au son quelque peu étouffé. Le lied tout entier se déroule ainsi au son des pas dans le chemin enneigé. L'indication de tempo, *In gehender Bewegung* (« Dans un mouvement de marche »), rend explicite cette association avant que le poème lui-même ne la suggère. La phrase d'introduction est ponctuée d'accents à contretemps sur la dernière croche, comme pour évoquer le pied qui s'enfonce dans la neige au moment de prendre appui pour un nouveau pas, et qu'on arrache avec effort pour continuer avant de s'enfoncer encore un peu plus loin. L'harmonie tombant sur ces accents révèle un caractère plagal, qu'il s'agisse du deuxième renversement de l'accord de septième diminuée, sur *sol* (par dessus la tonique en pédale à la basse), ou du quatrième degré lui-même. Le caractère cadentiel réitéré de la phrase engendre, quant à lui, une impression de fatalité, de renoncement, qu'accuse la répétition de cette même phrase en fin des strophes 1 à 3. Cette fatalité est notamment énoncée avec les vers : *Ich kann zu meiner Reisen / nicht wählen mit der Zeit* (« Je ne peux choisir le temps / Où entreprendre mon voyage »). En vérité, aucune cause objective ne pousse le voyageur à partir, sinon sa propre impossibilité à se fixer.

Le plan des deux dernières strophes se superpose exactement à celui des deux premières. La strophe 3 ne constitue ainsi qu'une variante de celles-là, la phrase a'_1 opérant une sorte de synthèse entre a_1, pour les deux premières mesures, et b_{21}, pour les deux suivantes (reprise ascendante de l'arpège, auparavant descendant, de l'accord de septième du deuxième degré, mes. 41 ; clausule ascendante, mes. 42-43). Par un geste éminemment schubertien, le passage à *ré* majeur dans la dernière strophe coïncide avec la référence au rêve (*Will dich im Traum nicht stören* [« Je ne veux pas te déranger dans ton rêve »]) et le passage au subjonctif, à l'irréel. Le majeur, considéré normalement comme le mode naturel, et par conséquent lié au tangible, au monde extérieur concret – à l'inverse du mineur consacré au sentiment, à la passion, à l'intériorité – voit sa valeur symbolique renversée. C'est le monde du dehors, coloré par le psychisme dé-

gradé du voyageur, qui est associé au mineur, alors que le majeur est voué au contraire à l'utopie, à ce qui n'existe pas et ne peut exister, ou bien au souvenir idéalisé, à ce qui a existé et n'existera plus.

Du point de vue du matériau musical, il faut remarquer comment l'arpège de l'accord de septième de dominante sur *mi*, à la mesure 90, répond à celui de septième mineure et quinte diminuée entendu jusque là. Cet accord n'a pas de rôle de dominante et ne s'oriente aucunement vers *la* : les notes *sol* dièse et *si* constituent en réalité des broderies de la quinte de l'accord de tonique de *ré*, lequel revient à la mesure suivante. Mais les deux types d'accords de septième sont structuralement inverses l'un de l'autre : ils associent chacun à une quinte diminuée, divisée en deux tierces mineures, une tierce majeure placée soit au-dessous, soit au-dessus d'elle. Ceci permet à Schubert de reprendre sa mélodie sans que l'on se rende compte d'autre chose que de la transformation globale du mineur au majeur. Ce dernier ne représente qu'une parenthèse, et le lied se termine dans le mode où il avait débuté, en reprenant la cadence finale de la voix et en lui adjoignant une courte conclusion du piano.

II. *DER LINDENBAUM* [N° 5]

Ce lied est divisé en trois strophes dont chacune est précédée d'une introduction, laquelle est reprise une dernière fois en conclusion de l'ensemble. Le plan peut se résumer ainsi :

Strophe 1					
In	1-8	*mi* maj.			
a_1	9-12	*mi* maj.	a_2	13-16	*mi* maj.
b_1	17-20	*mi* maj.	b_2	21-24	*mi* maj.
Strophe 2					
In'	25-28	*mi* min.			
a'_1	29-32	*mi* min.	a'_2	33-36	*mi* min.
b'_1	37-40	*mi* maj.	b'_2	41-44	*mi* maj.
Strophe 3					
In''	45-58	VI de *mi* min. → V de *mi* maj.			
a''_1	59-62	*mi* maj.	a''_2	63-66	*mi* maj.
b''_1	67-70	*mi* maj.	b''_2	71-74 → 76	*mi* maj.
Conclusion					
In'''	77-82	*mi* maj.			

Il est plus intéressant de considérer le lied du point de vue de ses éléments de base fortement typés que sont

– ε_1 : trémolo de la main droite en triolets de doubles croches sur une basse grave tenue, symbolisant le vent ;

– ε_2 : seconde descendante *do* dièse (plus loin *do* bécarre)-*si*, énoncée successivement sur un rythme pointé dans l'aigu et le grave, et aboutissant à une formule d'appel évoquant des cors ;

– ε_3 : écriture de choral de cors.

La phrase introductive *In* présente ε_1 puis ε_2 ; l'évocation du vent n'est en réalité précisée qu'à la deuxième strophe, où le narrateur l'associe justement à un appel (*Und seine Zweige rauschten, / als riefen sie mir zu* [« Et ses branches bruissaient, / Comme pour m'interpeller »]), association suggérée dès le début par l'accompagnement mais sans qu'on soit en mesure de la déchiffrer. Ce caractère prémonitoire du piano fait de lui le représentant de l'inconscient du voyageur, lequel est caractérisé, selon la leçon de Freud, par le fait que la temporalité n'y existe pas[2]. Tout y est présent de façon simultanée, au contraire de ce qui se passe dans l'exposé du texte par la voix, qui ne peut qu'énoncer les choses dans la succession. Les deux éléments ε_1 et ε_2 forment en réalité un ensemble composite, ils sont comme les deux faces d'un même objet qui est tantôt bruissement, tantôt appel.

Il agit ici comme une clé : la désinence en forme d'appel de cors permet d'entrer dans l'élément ε_3 qui ne présente aucune relation avec les précédents, sinon que d'être tout entier imprégné de la sonorité des cors. Ceci se traduit dans le choix des notes qui imite l'échelle incomplète des cuivres naturels. Si le cor est fréquemment associé dans le romantisme allemand à la forêt et à la nuit[3], on n'a affaire ici qu'à un seul arbre, le tilleul du titre. Ce qui compte est qu'il est situé en dehors des portes de la ville, qu'il représente donc la nature plutôt que l'humanité. Le contraste d'écriture avec l'introduction est flagrant : face à la maigreur de sonorité de cette dernière, la strophe se définit par un timbre épais, riche, résonnant. L'association même avec les cuivres confirme cette richesse par leur éclat tant visuel que sonore. Le choix de *mi* majeur, tonalité chaleureuse et brillante s'il en est, va dans le même sens.

Le paradoxe du lied vient de ce que cette ampleur quasi palpable traduit en fait l'immatérialité évanescente du souvenir, signe que pour le voyageur le passé idéalisé est devenu plus réel que la vie réelle. Le bruit du vent lui a rappelé la brise qui autrefois agitait les feuilles de l'arbre. Mais tandis que celle-ci était tiède, le vent présent est glacial, et l'allusion à la peine (*Leide*) d'alors ramène à celle actuellement éprouvée. Ce retour à la réalité se manifeste par le passage au mineur, avec la reprise écourtée de l'introduction (*In'*). Le changement de mode donne la mesure de l'opposition entre les couleurs dorées de la réminiscence et la perception du monde extérieur par le voyageur. S'il en est ainsi, c'est qu'il s'est retiré de ce dernier, qu'il l'a entièrement désinvesti au point que plus aucun désir ne saurait y être projeté.

Tout comme le bruit du vent s'était avéré ambivalent, la fascination exercée par le tilleul, symbole des jours heureux et des amours anciennes, n'est pas aussi univoque qu'il y paraît. L'appel à trouver le repos au pied de l'arbre,

entendu ou plutôt halluciné par le voyageur, est un appel à se noyer dans la fontaine. Si la tentation du suicide est pour cette fois repoussée, elle se fait néanmoins encore sentir. Le récitatif qui se superpose à la nouvelle reprise de l'introduction (*In''*) est en effet contredit par l'accompagnement. Alors même qu'il se résout à poursuivre son chemin sans se retourner, les pensers du voyageur le ramènent au tilleul et à l'idée de la mort comme le montre le retour de la musique vers *mi* majeur – à présent transmuée en tonalité magique et maléfique – et la réitération de l'appel des cors.

Selon un procédé que l'on retrouve ailleurs chez lui, Schubert transforme en élément structurant d'arrière-plan un détail de premier plan, ici le motif ε_3 dans sa version mineure (à savoir la seconde descendante *do-si* telle qu'entendue aux mes. 26 et 28). La version modifiée de l'introduction In_3 repose ainsi sur l'enchaînement de ces deux notes à la basse, l'accord de *do* prenant la place de la tonique mineure. Cette version est aussi plus tendue et dissonante avec l'addition de la sixte augmentée sur l'accord du sixième degré abaissé, allant se résoudre sur la dominante.

Loin d'abandonner le voyageur, le souvenir bienheureux devient lui-même obsession avec la dernière strophe, comme le souligne le caractère insistant de l'accompagnement et son renforcement, son grossissement presque agressif. L'issue finale se laisse déjà présager, quand, las de fuir, le voyageur se laissera rattraper par son désir d'anéantissement.

Fait assez peu connu, ce lied a été orchestré par Schœnberg en 1917.

III. *AUF DEM FLUSSE* [N° 7]

Plutôt qu'une forme strophique, le plan de ce lied s'assimile à une forme ternaire avec la spécificité que sa première partie ne conclut pas au ton principal[4]. Il peut se découper ainsi :

Chaque phrase se divise en deux membres complémentaires (par ex. a_{11}-a_{12}) et est dupliquée. La troisième partie, dont le nombre de mesures égale celui des deux premières, est plus complexe en ce que pour conclure au ton principal, la deuxième phrase est modifiée, commençant en *sol* dièse mineur pour terminer en *mi*. L'ensemble est alors repris avec des substitutions harmoniques (au lieu de répéter en *mi* mineur la proposition initiale de deux mesures du premier membre de phrase, Schubert transpose cette répétition aux mes. 55 et 64). Dans la première partie, une mesure de piano, sur la dominante, était surajoutée à la carrure pour permettre de reprendre à la tonique (mes. 13 et 22) ; dans la troisième partie, au contraire, le deuxième membre de phrase tend à être compressé.

Avec « Auf dem Flusse », Schubert revient au topique du ruisseau qui avait été si important dans *La Belle Meunière* (c'est le ruisseau qui avait conduit le jeune meunier errant à celle-là avant d'être le témoin de son malheur). Ce ruisseau est gelé, ce qui explique l'absence des figurations habituellement liées à l'eau qui court. Ici, l'accompagnement est minimal et ne s'animera qu'au fur et à mesure que l'émotion du voyageur augmentera. Le lied commence dans le temps actuel du récit, d'où le fait qu'il est en mineur. Mais les vers qui énoncent la transfiguration du ruisseau (*wie still bist du geworden* [« Comme tu es devenu silencieux »] et *liegst kalt und unbeweglich* [« Tu reposes, froid et immobile »]) glissent vers le ton lointain de *ré* dièse mineur, révélant le trouble du voyageur à cette constatation. Placée un demi-ton au-dessous de *mi*, la modulation témoigne d'un effondrement psychique accusé par la doublure entre la voix et la basse au moment où la musique glisse du *si* vers le *la* dièse (mes. 8-9).

Harmoniquement, *ré* dièse est la sensible du ton principal et l'accord de *ré* dièse mineur représente de ce fait la dominante de ce dernier,

Introduction

In_0	1-4	*mi* min.

Première partie

a_{11}	5-8	*mi* min.	a_{12}	9-12 (13)	*ré* dièse min.
a_{21}	14-17	*mi* min.	a_{22}	18-21 (22)	*ré* dièse min.

Deuxième partie

b_{11}	23-26	*mi* maj.	b_{12}	27-30	→ V de *mi* maj.
b_{21}	31-34	*mi* maj.	b_{22}	35-38 (40)	→ V de *mi* maj.

Troisième partie

a'_{11}	41-44	*mi* min.	a'_{12}	45-47 !	*ré* dièse min.
a'_{21}	48-51	*sol* dièse min.	a'_{22}	52-53	*mi* min.
a''_{11}	54-57	*mi* min. → *sol* maj.	a''_{12}	58-61	*fa* dièse min. → *mi* min.
a''_{21}	62-65	*mi* min. → *sol* min.	a''_{22}	66-67 → 69	*mi* min.

Conclusion

a'''_1	66-70	*mi* min.

dont il offre une version mineure, plus pathétique et aussi plus irréelle qu'un simple *si* mineur. Il s'agit du contre-relatif de la dominante, avec laquelle il possède deux notes communes, *ré* dièse et *fa* dièse. Il suffit alors de faire remonter la quinte *la* dièse d'un demi-ton pour retrouver l'accord majeur du cinquième degré, ce que Schubert fait à la mesure 13.

La partie centrale passe au majeur quand, au moment de graver dans la glace le nom de la bien-aimée, le voyageur évoque le passé. L'anneau qu'il trace autour de l'inscription reste brisé comme son amour, et la musique elle-même se casse par la ligne vocale laissée sans résolution et l'accompagnement qui se perd dans le silence (mes. 38-40). La diminution des valeurs rythmiques au piano pendant toute cette réminiscence traduit une agitation intérieure grandissante.

L'arbre de « Der Lindenbaum », le ruisseau et le cœur du voyageur ont cette particularité commune d'être revêtus respectivement d'une écorce, d'une croûte de glace, et d'une membrane[5]. Le voyageur entaille la couche de glace comme il avait jadis entaillé le tronc du tilleul, et ces deux actions sont métaphoriques de la marque, devenue cicatrice, laissée sur son cœur par l'épisode amoureux passé – ou plutôt du mode sur lequel il l'a vécu, révélateur de ses failles intérieures. Et alors que le voyageur s'empare de cette métaphore pour interroger son cœur sur cette ressemblance, sa perte de maîtrise de soi transparaît dans l'agitation de l'accompagnement, l'apparition d'un motif de basse tourmenté (mes. 47), le passage à la nuance *forte*, et surtout l'instabilité tonale. *Sol* dièse mineur, contre-relatif de *mi* majeur, se situe dans l'orbite de ce dernier ton, mais il en offre une version dégradée, comme si le souvenir ne laissait plus percevoir que son aspect mauvais. La descente progressive vers *sol* majeur, puis *sol* mineur, agit comme une accalmie progressive, un retour vers la viduité glaciale du réel qui est finalement retrouvée avec la conclusion.

Si le ruisseau bouillonne peut-être encore au fond de son lit, le cœur du voyageur est encore capable de bouillonner à l'évocation du souvenir ; mais si le dégel viendra tôt ou tard pour l'un, l'autre s'est condamné lui-même à ne jamais sortir de sa carapace.

IV. *DIE POST* [N° 13]

C'est dans la tonalité héroïque de *mi* bémol – pas moins – qu'arrive au loin le bruit d'une cavalcade accompagnée d'un martial appel de clairon : quel personnage, quel événement important s'annonce-t-il ainsi ? Pour le narrateur, un événement capital, une lettre (même pas : l'éventualité d'une lettre) de l'aimée. Son attente est telle que rien ne saurait surpasser en intérêt dans son esprit la modeste venue de la voiture de poste, annoncée par le cornet du postillon. L'espoir qui gonfle son cœur, à nouveau apostrophé comme dans le lied précédent, lui fait déjà anticiper en imagination la remise de la lettre tant désirée.

Le fossé entre le désir et la réalité est si profond que la musique n'a pas d'autre choix que de s'éteindre dans le silence. La prise de conscience du réel se fait encore une fois en mineur ; et pourtant, si son cœur tourmente encore le voyageur « si étrangement » (*so wunderlich*), passant dans le ton lui-même inaccoutumé et étrange de *sol* bémol, c'est que l'espoir, à peine mort, s'apprête déjà à renaître, comme le confirme aussitôt l'arrivée de la dominante de *mi* bémol majeur.

Voici le plan bipartite, très simple, du lied :

Strophe 1							
In	1-8	*mi* bémol maj.					
a_1	10-16 (17)	*mi* bémol maj.	→	*ré* bémol maj.	a_2	18-25 (26)	*mi* bémol maj.
b_1	27-34 (37)	*mi* bémol min.	→	*sol* bémol maj.	b_2	38-45	*mi* bémol maj.
Strophe 2							
In'	46-53	*mi* bémol maj.					
a'_1	54-61 (62)	*mi* bémol maj.	→	*ré* bémol maj.	a'_2	63-70 (71)	*mi* bémol maj.
b'_1	72-79 (82)	*mi* bémol min.	→	*sol* bémol maj.	b'_2	83-90 → 92 (94)	*mi* bémol maj.

Ce qu'un tel tableau montre mal, c'est la liberté que prend Schubert par rapport à une carrure souvent indécidable malgré une apparence d'évidence. Cette liberté se révèle non seulement dans l'irrégularité du placement des membres de phrases chantés (certains commençant sur la première, d'autres sur la deuxième mesure de la carrure), mais aussi dans le décalage de l'harmonie (voir par ex. les mes. 18-19, où la dominante est repoussée une mesure après le début de la carrure, et s'étend ensuite sur un nombre impair de cinq mesures).

Un moment intéressant et évocateur est celui de la transformation de *ré* bémol en dominante de *mi* bémol aux mesures 15 et suivantes. L'accord de *ré* bémol appartient au cercle harmonique de la dominante dont il fournit un substitut affaibli et lointain, la sensible étant abaissée (il est le relatif de l'accord mineur de *si* bémol). La transition d'un accord à l'autre procure une sensation quasi spatiale de rapprochement, comme si on entendait tout d'abord, sans la voir, la voiture de poste tournant dans les rues de la ville avant de déboucher dans l'artère principale et d'apparaître enfin.

« Die Post », qui ouvre la deuxième partie du *Voyage d'hiver*, semble effectuer une forme de régression dans le cycle, où le voyageur semble encore incapable de se départir de ses illusions. De fait, il figurait en sixième position dans le recueil de Wilhelm Müller, juste après « Der Lindenbaum ». C'est Schubert qui a effectué ce déplacement et a donc voulu redémarrer sur ce qui constitue une sorte de *flashback*.

V. *DER WEGWEISER* [N° 20]

Pour Christian Friedrich Daniel Schubart, le ton de *sol* mineur exprime « *l'amertume et le déplaisir* », il est relié à l'échec[6]. On ne saurait bien sûr limiter le lied de Schubert, non plus que n'importe quelle œuvre dans la même tonalité, à cette description. Mais celle-ci qualifie quand même assez bien l'atmosphère particulièrement pesante qui règne dans « Der Wegweiser ».

Le thème essentiel est ici l'isolement du voyageur, le fait que quelque chose en lui le pousse à l'écart de l'humanité. C'est un être entièrement désocialisé, qui par là révèle une profonde souffrance psychique. S'il évite les voies fréquentées, c'est pour éviter toute compagnie humaine, et de même s'il se refuse à suivre les indications qui le mèneraient vers les villes, c'est qu'il risquerait trop de s'y trouver confronté à ses échecs. Le repos qu'il recherche n'est pas celui qui réparerait la fatigue du voyage ; au contraire, il voyage – il erre – parce qu'il ne peut pas en lui-même trouver le repos.

Le voyageur présente tous les symptômes d'un dérèglement névrotique : fuite de la réalité, évitement des autres, déplaisir à vivre, régression dans le passé, sentiment d'échec. Sachant que la censure impériale n'aurait pas laissé passer quoi que ce soit qui pût ressembler à une mise en cause de l'ordre harmonieux de la société, Müller et Schubert font se cristalliser le désespoir du voyageur sur le seul dépit amoureux. Le personnage, néanmoins, est cousin en France des héros stendhaliens aux aspirations brisées, que la Restauration place sous un éteignoir ; il partage le « *malaise inexprimable … des cœurs jeunes condamnés au repos par tous les souverains du monde* » que décrit Musset au début de *La Confession d'un enfant du siècle* :

« Quand les enfants parlaient de gloire, on leur disait : Faites-vous prêtres ; quand ils parlaient d'ambition : Faites-vous prêtres ; d'espérance, d'amour, de force, de vie : Faites-vous prêtres »[7].

L'Ancien régime reléguait ses filles au couvent, sa remise en selle après les troubles napoléoniens conduit maintenant à neutraliser aussi les jeunes gens. L'un des vœux fondamentaux du prêtre était l'abstinence, et une rigueur morale répressive était une des caractéristiques de la société autrichienne postérieure à 1815. En vertu (si l'on peut dire) des nouvelles lois, les personnes de la condition de Schubert n'étaient même pas en capacité administrative de se marier faute d'une position établie et de revenus suffisants[8]. Les occasions de rencontre entre les sexes étaient délimitées et contrôlées, tandis que les rapports extra- ou préconjugaux faisaient l'objet de réprobation, au moins dès que l'on n'appartenait pas à la classe supérieure. Le vagabond du *Voyage d'hiver* ne pouvait certainement prétendre à se marier et il est possible (la raison n'en est jamais apportée) que si la bien-aimée d'autrefois a cessé de donner des nouvelles, c'est qu'il n'était pas alors non plus en situation de l'épouser.

Pour Freud, dont l'œuvre d'une certaine façon hérite sur le mode médical de conceptions à l'origine littéraires et philosophiques qui sont celles du romantisme, la *« civilisation est construite sur la répression des pulsions*[9] », c'est-à-dire au premier plan la pulsion sexuelle. Freud explique :

« … pour la plupart des gens il existe une frontière hors de laquelle leur constitution ne peut pas suivre l'exigence de la civilisation. Tous ceux qui veulent être plus nobles que leur permet leur constitution succombent à la névrose … »[10]

Chez le voyageur, cette frontière est franchie. Un des moments les plus pathétiques du lied – davantage encore que les sombres harmonies de la fin – est paradoxalement le passage de *sol* mineur à *sol* majeur au début de la deuxième strophe (mes. 21 et suiv.). Le changement de mode correspond à un mouvement d'introspection du voyageur où il se plaide lui-même sa propre innocence : *Habe ja doch nichts begangen, / dass ich Menschen sollte scheun* (« Je ne me suis pourtant rendu coupable de rien / Qui devrait me faire redouter les hommes »). La vérité ne saurait être exprimée qu'en majeur : le voyageur est à ce point oppressé d'une secrète culpabilité qu'il a besoin de s'auto-persuader, et donc de prendre les accents de la vérité. Or, c'est cette culpabilité engendrée par son incapacité à satisfaire les attentes de la société qui le conduit à vivre en réprouvé. Le thème amoureux dépasse ainsi le cadre du conte sentimental pour recouvrir indirectement une critique sociale.

VI. *DER LEIERMANN* [N° 24]

Le lied peut se découper comme suit :

Introduction
In 1-5 *sol* min.

Première strophe
a_1 6-9 (10) *sol* min. a_2 11-18 (21) *sol* min.

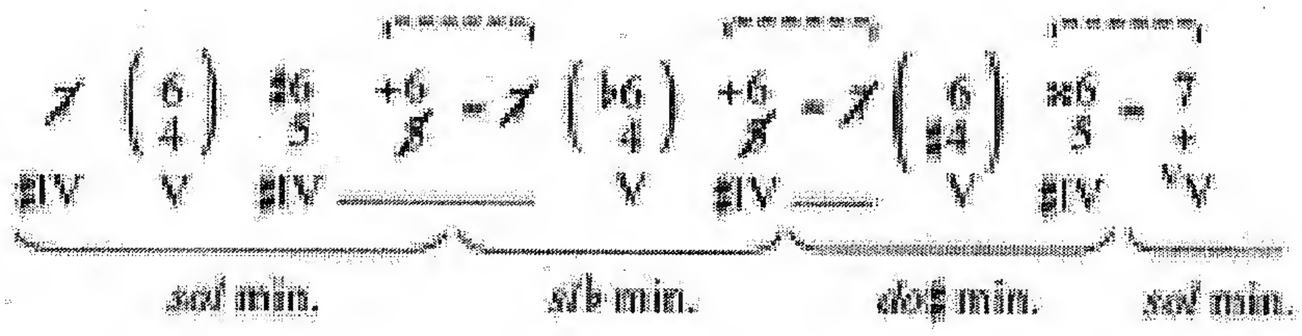
Deuxième strophe
a'_1 22-25 *sol* maj. a'_2 26-33 → V de *mi* min.
Tr_2 34-40 V de *mi* min. → V de *sol* min.

Troisième strophe
a''_1 41-44 (45) *sol* min. a''_2 46-53 (56) *sol* min.

Quatrième strophe
b_{11} 57-60 *sol* min. b_{12} 61-66 (68) *si* bémol min. → *do* dièse min. → *sol* min.
b_{21} 62-65 *sol* min. b_{22} 66-67 → 69 *sol* min.

Conclusion
Co 77-80 (83) *sol* min.

L'extension de la phrase a_1 en 4 + 1 mesures (la mesure excédentaire étant laissée au seul piano) rappelle d'autres irrégularités métriques déjà constatées. Cinq mesures séparent encore a_1 de a_2, puis onze mesures a_2 de a'_1. La deuxième strophe, en majeur, est aussi plus régulière. Du point de vue harmonique, la quatrième strophe est la plus intéressante (mes. 57-64).



Schubert tourne autour de la dominante de *sol* mineur par la sous-dominante altérée, qui est également celle de *si* bémol mineur, permettant de passer à la dominante de ce dernier ton, et par le même moyen à celle de *do* dièse mineur. L'accord de septième de dominante sur *la* qui termine la séquence est à la fois sixte augmentée (avec *sol* ~ *fa* double dièse) en *do* dièse et dominante du cinquième degré de *sol* mineur. Les trois tonalités ainsi parcourues, distantes l'une de l'autre d'une tierce mineure, appartiennent au même cycle harmonique que complète *mi* mineur, déjà entendu au cours de la strophe 2.

C'est au moment d'évoquer le poteau indicateur imaginaire qui guide les pas du voyageur que l'harmonie se met à divaguer et à tourner en rond. Ce chemin qui ne lui apparaît qu'à lui seul et dont il ne peut se détourner est celui de la folie. On ne peut qu'être frappé durant toute la quatrième strophe (et spécialement sa seconde partie) de la répétition insistante de la note *sol*, rappelant un glas – celui de la conscience qui s'éteint.

« Virgile le représente sous la figure d'un vieillard malpropre, rude et grossier[11]. » Comme Charon, le nautonier des Enfers, à qui s'applique cette description, l'étrange vieillard qui vient à la rencontre du voyageur a un rôle de passeur : c'est à lui qu'il revient de l'amener vers l'au-delà. Se tenant à l'écart du monde habité, ce vieillard est une figure fantastique, irréelle. Insensible au froid (il va pieds nus sur la glace), subsistant de façon mystérieuse (son jeu ne lui rapporte aucun argent), les humains l'évitent et les chiens grondent en sa présence comme s'ils sentaient en lui une présence maléfique.

Ce personnage qui ne dit mot rappelle également la représentation traditionnelle de la mort jouant du violon, répandue au seizième siècle par les gravures de Holbein. La musique qu'il joue est squelettique comme lui. Le « chemin dont personne n'est jamais revenu », évoqué au lied précédent (*eine Strasse … die noch keiner ging zurück*), aboutit là : les Enfers sont ce lieu d'où on ne retourne pas. Ici s'arrête effectivement le voyage.

La texture rudimentaire du lied – une rengaine répétitive, entêtante, sur une basse de musette – annonce des passages similaires chez Mahler, harmonisés de manière faussement naïve en quartes et quintes. La quinte à vide de la main gauche contribue par sa nudité élémentaire à la déshumanisation de la musique. Cette dernière n'est d'ailleurs qu'à peine tonale dans la mesure où la basse n'énonce jamais la dominante. Ce n'est pas que la dominante ne soit pas présente : en réalité, elle l'est de bout en bout, mais superposée à la tonique, congelée avec elle, de sorte que chaque note est au moins une consonance du *la* ou du *mi*. Le ressort de la musique est de ce fait comme figé ; les oppositions n'ont plus besoin de se résoudre. Elles coexistent, sans pour autant se concilier, dans une immobilité atemporelle.

Du point de vue rythmique, le lied privilégie les tournures boiteuses où les valeurs les plus brèves sont placées au posé, rendant peut-être ainsi l'instabilité de la démarche du vieillard, mais surtout imprimant à la musique par le rythme iambique sous-jacent $\frac{3}{4}$ ♩ 𝅗𝅥 | un caractère mordant (caractéristique de ce pied) et fatidique.

La coupe du lied est très simple :

Introduction			
In	1-8	*la* min.	
Première strophe			
a_1	9-10 (12)	*la* min.	a_2 13-14 (16) *la* min.
b_1	17-18 (20)	*la* min.	b_2 21-22 (24) *la* min.
c	25-26 (30)	*la* min.	
Deuxième strophe			
a'_1	31-32 (34)	*la* min.	a'_2 35-36 (38) *la* min.
b'_1	39-40 (42)	*la* min.	b'_2 43-44 (46) *la* min.
c'	47-48 (52)	*la* min.	
Conclusion			
Co_1	53-54 (55)	*la* min.	Co_2 56-57 (62) *la* min.

Chaque phrase vocale de deux mesures est complétée d'une réponse (supposément jouée par la vielle du vieillard) elle aussi de deux mesures. Intéressante est la carrure 2 + 3 + 3 de l'introduction, qui avec la conclusion, organisée en 3 + 3 + 2 (+ 1), échappe à ce schéma. Les phrases c et c', en fin de strophe, sont allongées de deux mesures qui servent en fait d'introduction à la section suivante. À la fin du lied, la partie vocale reste en suspens sur la quinte *mi*, sans conclure : la rengaine idiote et radotante se perd dans le lointain, entraînant avec elle le voyageur, pour qui désormais elle ne s'arrêtera plus.

(*) Professeur de théorie et d'analyse musicales, Université de Strasbourg.

Notes

[1] BERLIOZ, Hector, *Traité d'instrumentation et d'orchestration*, Paris, Henry Lemoine, [1844, 2e éd. 1855], p. 33. L'appréciation de Berlioz ne s'appliquait qu'à la sonorité des violons.

[2] Voir FREUD, Sigmund, « La décomposition de la personnalité psychique », dans *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. fr. Rose-Marie Zeitlin, Paris, Gallimard, 1984, p. 103.

[3] On songe immédiatement au bien nommé *Nachtgesang im Walde* (« Chant de nuit dans la forêt ») D.913 de Schubert, pour quatuor vocal avec accompagnement de quatre cors, écrit en avril 1827 (alors que la première partie du *Voyage d'hiver* date de février) et également dans la tonalité de *mi* majeur, à trois-quatre, dans un tempo initial *andante con moto* – à comparer avec l'indication *Mässig* (« modéré ») de *Der Lindenbaum*. Ce chant ne comporte pas de parenté mélodique flagrante avec le lied, mais on y retrouve le rythme triolets de croches-noire-noire de l'accompagnement des deux dernières strophes (apparaissant tel quel dans les phrases b_{21} et b_{22}).

[4] Le critère d'une première partie harmoniquement close est normalement considéré comme déterminant dans la définition de cette forme. De même que la première partie de certaines formes binaires conclut à la tonique, on voit que l'exception inverse peut se produire dans la forme ternaire.

[5] Voir l'analyse du mot *Rinde* chez LEWIN, David, « Auf dem Flusse : Image and Background in a Schubert Song », dans *Studies in Music with Text*, Oxford University Press, New York, 2006, p. 112 et 124.

[6] SCHUBART, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Vienne, J.V. Degen, 1806, p. 377.

[7] DE MUSSET, Alfred, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Flammarion, 1993, p. 29 et 34.

[8] Voir STEBLIN, Rita, « Franz Schubert und das Ehe-Consens Gesetz von 1815 », *Schubert durch die Brille*, 9 (1992), p. 32-42.

[9] FREUD, Sigmund, « La morale sexuelle "civilisée" et la maladie nerveuse des temps modernes », trad. fr. Denise Berger, dans *La Vie sexuelle*, Presses universitaires de France, Paris, 1969, p. 33.

[10] FREUD, Sigmund, « La morale sexuelle », p. 36.

[11] Louis CHAUDON et François-Antoine DELANDINE, *Nouveau Dictionnaire historique raisonné*, Lyon, Bruyset aîné et Cie, 1804, vol. 3, p. 323.

Eric Regnier (*)

Commentaire d'écoutes comparées

Schubert, *Winterreise* (« Die Post ») // Berlioz, *Nuits d'été* (« Villanelle », version piano)

Sur les plans musical et poétique, il peut sembler étonnant de rapprocher les *Nuits d'été* de Berlioz (six poèmes extraits d'un recueil de Théophile Gautier, *La Comédie de la mort*, qui en compte une cinquantaine très disparates) de *Winterreise*, véritable cycle mettant en musique l'intégralité des deux recueils de Müller. Rappelons que le sujet de l'option de spécialité n'est pas une analyse comparée mais un rapprochement culturel autant à l'écrit qu'à l'oral. La mise en parallèle de « Die Post » et de la « Villanelle » est très intéressante, sous cet angle d'approche, pour un candidat qui aura sûrement à parler des romances et mélodies françaises lors des épreuves.

Le second cahier de *Winterreise* s'ouvre avec « Die Post », ce lied dont le caractère joyeux et conquérant en apparence tranche avec la suite du cycle pour mieux la mettre en relief. C'est l'innocence d'un cœur espérant encore qui peut sembler raillée par un emploi du mode majeur parfois ironique chez Schubert. Comme un dernier espoir, (en effet risible, car il n'y aura pas de lettre pour lui) avant d'avancer vers la fin inéluctable qui n'apparaissait, dans le premier cahier, qu'en creux.

C'est un peu le même procédé dramatique que l'on trouve chez Berlioz, l'innocence de la « Villanelle » préludant aux cinq autres mélodies d'un caractère bien plus sombre. Chez Berlioz, le fil conducteur n'est pas aussi clairement nommable que chez Schubert, mais il est clair que le choix des six poèmes des *Nuits d'été* a été fait en suivant une idée : l'amour perdu (ou sur le point de l'être) accompagné de ses deux corolaires qui sont la mort et le voyage.

Dans le lied de Schubert, il est frappant de voir à quel point le *Volkston* (le ton populaire) est présent même au sein d'un cycle éminemment savant. Le cor de postillon, présent dans le solo de l'introduction et de la ritournelle, est un élément très important dans le folklore, la culture et l'âme germaniques. On pense bien-sûr au *Knaben Wunderhorn* (recueil d'environ cinq-cents poèmes publié en 1805 et 1808), mais aussi à Schumann, Brahms, Strauss et même Hindemith. Le rythme trépidant, fanfare galopante pour les strophes concernant la poste (en majeur) et figurant la palpitation cardiaque dans les passages en mineur, enfin, cette dernière partie d'une forme AAB *da capo* dans le ton homonyme mineur sont autant d'autres éléments du vocabulaire du *Volkston*.

Cependant, l'harmonie à l'intérieur de chaque partie est savante, on l'entend avec cet emprunt à *Réb* Majeur et le retour par basse chromatique vers *Mib* dans la partie A.

Il en va exactement de même chez Berlioz. Sous des dehors simples, innocents et un rythme primesautier, la mélodie bifurque à chaque fin de vers dans une direction inattendue, suivant une harmonie savante. La forme est plus recherchée car la répétitivité strophique est rompue par un « faux-départ » de la dernière strophe dans le ton du quatrième degré minorisé.

D'un point de vue esthétique, le lied *die Post* est très intéressant en ce qu'il est un exemple de fusion entre *Volkslied* (lied populaire) et *Kunstlied* (lied savant) montrant à quel point les deux styles ont imprégné chaque fibre créatrice de Schubert. Cela doit aussi sensibiliser les candidats sur les dangers de classifier à l'excès ou à tout prix, même si les définitions de ces caractères stylistiques sont pertinentes et utiles. En ce qui concerne Berlioz, on sent la même tentation de rendre plus savant le cadre esthétique de la romance et de créer un équivalent français du *Kunstlied* (même s'il faut se garder des associations rapides romance/*Volkslied* et mélodie/*Kunstlied*). Les *Nuits d'été*, selon Gérard Condé, trouvent un équilibre entre les recherches savantes du compositeur vers 1834-35 et le naturel du genre romance.

Ainsi, au travers d'un rapprochement entre deux œuvres *a priori* assez éloignées, on peut mettre en évidence un aspect stylistique important résidant dans l'insertion d'éléments savants au sein d'une pièce dans le ton populaire, ajoutant une profondeur tout en gardant la fraîcheur du caractère *Volkston*, et créant un lied qui sera, au sein de ce cycle éminemment savant et sublime, l'un des modèles de Mahler un peu plus tard.

(*) Professeur agrégé, 1er Prix de Culture Musicale et Prix d'Analyse au CNSMDP, professeur de Musique et l'Histoire des Arts au lycée G. de Nerval, Noisiel (77) de 2002 à 2008, jury ou coordonnateur à l'option facultative depuis 2002.

Sophie Comet (*)

Fiche de synthèse : Le *Voyage d'hiver* de Schubert

Les origines du lied sont lointaines puisqu'il faut en chercher les sources jusqu'au Moyen Âge, et ses chemins variés puisqu'il faut prendre en compte l'influence de la Réforme protestante et celle de la guerre de Trente Ans. Au XVIII[e] siècle, Haydn, Mozart et Beethoven y laissent leurs empreintes, mais c'est Schubert qui marque le genre avec une inspiration telle qu'il en devient un **incontournable absolu**. Non seulement par la **quantité** : plus de six cents numéros à son actif, dont la moitié écrite entre 1815 et 1817 par un tout jeune homme surdoué qui signe déjà des pages remarquables. Mais aussi et surtout par la **qualité** de son inspiration et sa portée artistique sans précédent, offrant au lied romantique ses premières lettres de noblesse. Quand il compose le *Voyage d'hiver* en **février et octobre 1827** – Beethoven meurt en mars –, il est alors à l'apogée de sa maturité compositionnelle, qui nous vaut aussi une brassée de chefs-d'œuvre pianistiques, chambristes et orchestraux. Il achevait le cycle de *La Belle Meunière* en 1825, il signera d'ultimes réussites réunies dans le *Chant du Cygne* en 1828. Mais le *Voyage d'hiver*, qui regroupe deux cahiers de douze poèmes chacun, constitue non seulement l'**accomplissement vocal** du compositeur, mais aussi l'une des **pierres angulaires du lied** en général.

LE TEXTE DU *VOYAGE D'HIVER*

Si Schubert met en musique des poètes de premier plan (Goethe, Schiller, Rückert, Heine), il se tourne aussi vers d'autres de second ordre, comme **Wilhelm Müller** déjà choisi pour *La Belle Meunière* et dont les poèmes constitutifs du *Voyage d'hiver*, complaisants mais conformes aux aspirations de l'époque, réunissent les **thèmes archétypiques** fondamentaux du Romantisme. À savoir l'errance dans la solitude, le voyage physique mais surtout initiatique, la souffrance existentielle et l'introspection, la communion avec la Nature et la nuit, l'amour déçu désormais inaccessible, et la mort au terme des pérégrinations. Le motif des pas du voyageur peut d'ailleurs être considéré comme récurrent dans tout le volume (*Bonne Nuit*, *Sur la rivière*, *Le Poteau indicateur*, *L'Auberge*). Les rares instants heureux (*Regard en arrière*, le début de *Rêve de printemps*, *La Poste*) sont bien sûr liés à des jours révolus.

LES TECHNIQUES DE COMPOSITION SCHUBERTIENNES

La musique de Schubert témoigne d'une **fibre mélodique** naturelle et respire un lyrisme fluide. Ses thèmes frais et avenants ou graves et recueillis, et dont certains vont jusqu'à infiltrer ses œuvres pianistiques et chambristes, imprègnent la mémoire et ne la quittent plus – Richard Strauss en recommandait une étude attentive et fidèle à ses élèves. Schubert réalise la conjonction du ***Kunstlied*** de source savante, et du ***Volkslied*** d'inspiration populaire dont il use, ici aussi, avec une familiarité spontanée – d'aucuns y ont vu une forme d'ironie romantique. Tels *Rêve de printemps*, un *Frühlingslied* dont le genre inspirera tant Mendelssohn – et le contraste n'en est que plus saisissant avec la partie suivante fiévreuse en trémolos agités, où les affres de la réalité rattrapent le voyageur et la musique. *La Corneille* est un *Volkslied* tendre et doux – même si les deux derniers vers se transforment en une déclamation saisissante. *Illusion*, extrait de l'opéra *Alfonso et Estrella*, met la pesanteur de côté pour revêtir un attrait presque séduisant. *La Poste* est un exemple de *Volkston* de franche énergie alors que le souvenir amoureux fait palpiter le cœur du voyageur. Et *Le Tilleul* a fini par intégrer le fonds populaire sous une forme simplifiée.

Le piano n'occupe plus une place subalterne de simple accompagnateur, mais se dote d'un rôle **inséparable et complémentaire** de la voix, l'égalant au moins en éloquence. Implication magnifiquement suggestive dans *Regard en arrière*, ou dans *Le Ménétrier* quand le clavier alterne avec la ligne vocale en courtes séquences irrégulières et comme improvisées. Même si l'on relève une prédilection pour les accords répétés et pour l'écriture en triolets de croches ou de doubles, la **diversité d'inspiration** force l'admiration et sauve le texte à l'imagination uniforme et plate. Détachement d'une écriture verticale (*Les Parhélies*), lenteur solennelle et introspective (*L'Auberge*), renoncement poignant et tendu proche du récitatif (*Tête blanchie*), accompagnement pointilliste et dénudé aux accents décalés (*Dernière espérance*), accords alternés et contre-temps (*Larmes glacées*), énigme et attente interrogative à la fois (longues pédales vocales et intérieures de la dernière strophe du *Poteau indicateur*). Mais il s'y trouve aussi des pages de fière énergie et de hardiesse résolue (*Courage*), et un sens aigu de la théâtralisation : trémolos et accords répétés (*Solitude*), piano doublant la voix, semblant chuter en rafales évocatrices ou plantant des accords impétueux (*Matin orageux*),

accords alternés de la pérégrination, se muant en accords répétés à l'apparition du souvenir heureux majorisé (*Sur la rivière*), éloquence de l'avant-dernière strophe du *Tilleul* avec ses grondements sourds de triolets aux avancées chromatiques. Dans *L'Image glacée*, le trait de violoncelle de la main gauche, relayé de façon non moins probante par les octaves de la main droite, contrepointe génialement la voix. *Le Poteau indicateur* se plaît à un jeu de lignes entre la main droite, la main gauche et le chant. Et dans *La Corneille*, la main gauche double presque toujours la ligne vocale. Quant aux préludes, interludes et postludes, ils énoncent le thème principal (*Bonne nuit*, *Feu follet*, *Le Poteau*), un trait rythmique saillant (*La Poste*, *Sur la rivière*), une ritournelle mélodique (*Le Tilleul*, *Le Ménétrier*), ou une silhouette harmonique reprise dans l'accompagnement (*Larmes glacées*, *L'Image glacée*).

Des **trouvailles harmoniques** sont à relever. L'introduction de la *Dernière espérance* égrène longuement une neuvième de dominante mineure en *mi* bémol majeur. *La Tête blanchie*, sur longue pédale de tonique, dévoile des enchaînements minutieux. *Le Poteau indicateur* révèle une harmonie très fine, dont deux harmonisations différentes d'une même phrase à la dernière strophe – la première fois avec une progression chromatique de l'harmonie, dotée la seconde fois d'une pédale intérieure. *Le Ménétrier* se campe tout du long sur un bourdon de quinte, soumettant l'ensemble du lied à une monotonie volontairement ronronnante.

Certains **emprunts et modulations** révèlent un art subtil, comme dans *Repos*, *Tête blanchie* ou *Dernière espérance*. *Feu follet* propose une modulation à la sixte napolitaine dans le souffle lyrique d'une voix qui n'hésite pas à plonger dans le grave. *Sur la rivière* ose une modulation au ton mineur de la sensible (*ré#* m.), au dernier couplet, le motif énoncé dans ce même *ré#* m. est repris très tendu un demi-ton plus haut, en une montée impérieuse de la tension que le compositeur gère à la perfection. Il faut aussi relever, comme Schubert aime partout à le faire dans son œuvre, l'alternance des tons homonymes qui semble autant de variations de lumière. Dans *Le Poteau indicateur*, *Rêve de printemps*, *Courage*, *Le Tilleul* par exemple ; mais aussi dans *La Poste*, où une mesure de silence marque le changement de parties et de tonalités, et dans *Bonne nuit*, où la dernière strophe majorisée sonne douce et tendre, avant le retour saisissant, *in extremis* et comme en écho, du *ré* mineur initial.

Si Schubert prise aussi les **ostinati** rythmiques ou mélodiques, au piano ou à la voix, ce n'est pas par facilité ou pis encore par tarissement de l'inspiration, mais par volonté maîtrisée et calculée d'hypnose, ou d'envoûtement suggestif. Il en est ainsi pour le *Dégel*, le *Repos*, *La Corneille*, *Au village* (ostinato de broderies dans le grave), *La Poste* (ostinato de siciliennes pour la partie majeure et de barcarolles pour la partie mineure), *Bonne nuit* (ostinato de croches soulignant une lancinance que rien ne viendra contrecarrer), ou *Sur la rivière* (rythme pointé de la voix). Et *Le Ménétrier* est l'exemple type de ce temps « *arrêté* » si cher au compositeur.

Quant aux **structures** utilisées, elles sont le plus souvent de forme lied ABA voire strophique variée (*Bonne nuit*), même s'il en existe d'autres moins usitées telles AA' (*Le Repos*), AA'BA'' (*Le Tilleul*), ABAB (*La Poste*), ABC (*Sur la rivière*) ou ABCABC (*Rêve de printemps*).

Après Bach et Mozart, Schubert prouve de quelle façon et jusqu'à quel point de perfection la langue allemande peut être mise en musique, unissant voix et piano en un **tout complémentaire parfait**. Schumann, Brahms, Wolf sauront en retenir la leçon à leur façon. Mais le *Voyage d'hiver* est aussi l'illustration musicale d'un **déchirement intérieur**, pudique et profond à la fois, par l'intermédiaire d'une écriture **simple mais raffinée**, **variée et concentrée**, **intense et juste** : comme chez Schumann, le *Lied* et le *Leid* (la souffrance) sont symbiotiquement liés. Il n'est probablement innocent que le cycle se referme sur *Le Ménétrier*, méditation sonore dépouillée jusqu'à la nudité et associée à la qualité expressive du silence, et dont l'humble gravité, qui semble entrouvrir pour nous une porte sur le mystère de l'au-delà, sonne apaisée face à l'inéluctable. Schubert écrivait dans son journal intime que sa musique était le produit de son intelligence et de ses douleurs : une œuvre à l'écoute de laquelle se devine, par-delà le désarroi réel d'un compositeur gravement atteint – il meurt un an plus tard, en novembre 1828 –, l'un des miroirs possibles, mis en musique, de la **détresse humaine universelle**.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

CANTAGREL, Gilles et FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte (dir.), *Guide de la Mélodie et du Lied*, Paris, Fayard, 1994.

CHAILLEY, Jacques, *Le Voyage d'hiver de Schubert*, Paris, Leduc, 1975.

FEIL, Arnold, *La Belle Meunière, Voyage d'hiver*, Arles, Actes Sud, 1997.

GUT, Serge, *Aspects du lied romantique allemand*, Arles, Actes Sud, 1994.

(*) Professeur agrégé de musique, docteur en musicologie à la Sorbonne, titulaire d'un C.A. de Culture musicale, et de prix du C.N.S.M. de Paris.

4. Dossier Varèse

Max Noubel (*)

Varèse à la conquête de l'Amérique (1916-1928)

I. TERRA NOVA

Lorsqu'il débarqua pour la première fois sur le sol américain, le 29 décembre 1915, alors qu'il ne parlait pas anglais, Varèse était loin d'imaginer que son destin allait être étroitement lié à cette terre d'accueil où tant et tant d'européens venaient tenter leur chance. En 1908, il avait quitté Paris qui ne lui offrait aucun espoir de carrière pour s'installer durablement à Berlin où la vie musicale avant 1914 était particulièrement riche et dynamique. Mais l'éclatement de la Grande Guerre l'avait obligé à partir. Mobilisé puis réformé, il s'était refusé à retourner s'installer en France. L'Amérique lui apparut alors comme une destination évidente car, à Berlin, il avait été en contact avec des membres de l'importante communauté américaine qui, suivant une tradition encore bien établie, étaient venus étudier et s'imprégner de la culture germanique. Varèse avait pris le parti de les suivre dans leur retour au pays. Tournant le dos à une Europe en ruine, il allait apporter sa pierre à l'incessante et frénétique construction de l'Amérique, en même temps qu'il allait lui-même se construire.

Même si, dans les premiers temps, il se vit contraint d'accepter des petits boulots de copiste et d'orchestrateur, entre autres, il comprit qu'il vivait désormais dans le pays de tous les possibles et qu'il pouvait y nourrir de grandes ambitions. Grâce au chef d'orchestre Karl Muck, Varèse intégra rapidement les milieux musicaux américains. Il chercha immédiatement à s'imposer non seulement comme compositeur, mais également comme organisateur de concerts et comme chef d'orchestre, trois domaines qui allaient être étroitement liés et sur lesquels il allait très habilement construire son ascension artistique pour finir par s'imposer comme une des figures marquantes de la vie musicale new-yorkaise.

II. LE CHEF D'ORCHESTRE

C'est en tant que chef d'orchestre que Varèse se fit d'abord connaître en tentant de rivaliser avec les célèbres baguettes venues d'Europe comme Walter Damrosch ou Willem Mengelberg. Le grand public le découvrit le 1er avril 1917 lors d'une exécution du *Requiem* de Berlioz donné *« à la mémoire des morts de toutes les nations »* dans un hippodrome de six mille places. Comme le remarque Carol Oja, le concert commémoratif de Varèse prenait pour modèle le « concert de guerre » donné un an avant à Milan par Toscanini[1]. Le choix du programme témoignait de l'admiration de Varèse pour son illustre compatriote dont le génie de l'orchestration et la conscience de l'espace acoustique suscitaient son admiration. Mais un tel choix reflétait aussi un opportunisme politique indéniable. L'imminente entrée en guerre des États-Unis[2] allait avoir pour conséquence la transformation de l'admiration pour l'Allemagne en un antigermanisme viscéral[3] et l'éclosion d'un sentiment de sympathie et de bienveillance envers le nouvel allié : la France.

En 1918, Varèse prit la direction du Cincinnati Symphony Orchestra en remplacement du chef allemand Ernst Kunwald, tombé en disgrâce. Profitant de l'aura que lui donnait sa nationalité, il prit soin de programmer de la musique française faisant ainsi découvrir tout un répertoire encore largement inconnu en Amérique allant de Bizet à Debussy en passant par Charpentier et Dukas. Mais Varèse caressait déjà de ses vœux la création d'un ensemble plus apte à servir la musique de son temps. Trois mois après son arrivée, il avait tenté en vain de fonder son propre orchestre afin d'assurer la promotion de sa musique à New York mais aussi dans le pays lors des tournées. En 1919, il fonda le New Symphony Orchestra (NSO) qui devait rivaliser avec les deux grandes phalanges de la métropole : le New York Philharmonic Orchestra et le New York Symphony Society. Les programmes du NSO témoignaient d'une volonté de défendre la musique moderne européenne et américaine que ses deux concurrents n'abordaient que rarement. Dans un entretien accordé au *New York Times*, Varèse déclarait : *« Nous avons grandement besoin d'un orchestre qui prendrait pour acquis ce qui a été et mettrait l'accent sur ce qui est. Tant que nous ne possèderons pas et n'aiderons pas un orchestre de cette nature, nous ne serons, en ce qui concerne la musique, que des spectateurs inconscients et indifférents quant à l'acheminement difficile de l'art. C'est maintenant que se fait l'histoire de la musique. Les compositeurs américains devraient pouvoir transmettre leur message à l'oreille de celui pour qui il est conçu : l'homme contemporain »*[4]. Les programmations audacieuses de Varèse ne furent guère appréciées du public et suscitèrent la désapprobation du conseil d'administration qui le pria de revenir à des œuvres plus consensuelles. Varèse préféra démissionner plutôt que de

dénaturer son projet. S'il fit preuve d'un évident carriérisme, d'ailleurs tout à fait légitime dans le pays de la réussite, son ambition ne devait jamais l'amener à se compromettre ni à oublier ses devoirs envers la musique contemporaine. L'expérience varésienne à la tête du NSO servira plus tard de modèle à la création, à New York, de l'American Composers Orchestra entièrement dédié aux œuvres contemporaines américaines[5]. La carrière de chef d'orchestre de Varèse ne devait cependant pas rencontrer le succès escompté. Si les critiques voyaient en lui une personnalité musicale de premier plan, due au prestige que lui donnait sa grande expérience acquise sur le Vieux Continent et à la sympathie que générait sa nationalité, ils se montraient plus réservés sur ses talents de chef d'orchestre. Bien que probablement blessé dans son amour-propre, Varèse sut en tirer les conséquences et se consacra, pour l'essentiel, à l'organisation de concerts de musique contemporaine et à la composition.

III. L'ORGANISATEUR DE CONCERTS

3.1. L'*International Composers' Guild*

Dès le début des années vingt les associations de compositeurs et les structures musicales qui leur étaient liées jouèrent un rôle essentiel dans l'expression d'un renouveau de la musique américaine et dans l'épanouissement d'une conscience moderniste. Varèse, qui se montrait très critique envers le conservatisme des institutions musicales[6] s'imposa comme le réformateur le plus radical. En mai 1921, en collaboration avec Carlos Salzedo, il fonda l'International Composers' Guild (ICG) conçue à partir d'exemples d'associations européennes préexistantes[7]. La politique menée par Varèse au sein de L'ICG était, comme son nom le laissait entendre, internationaliste et visait implicitement à faire de New York la capitale mondiale de la musique moderne. Elle s'assurait ainsi un pouvoir sur la création contemporaine américaine et étrangère lui permettant d'avoir l'ascendant sur ses homologues européens. Comme il était habituel à l'époque, l'ICG publia un manifeste où l'importance du combat à mener transparaît dans le ton déterminé et le style percutant de certains passages devenus célèbres : « *Mourir est le privilège de ceux qui sont épuisés. Les compositeurs d'aujourd'hui refusent de mourir. Ils ont compris la nécessité de se grouper et de combattre pour le droit qu'à chacun d'avoir son œuvre présentée honnêtement et librement.* [...] *L'International Composers' Guild' désapprouve tous les 'ismes', renie l'existence d'écoles, ne reconnaît que la personnalité* »[8]. Avec une acuité remarquable, ce texte expose quelques-uns des principaux dangers que les défenseurs de la musique moderne doivent affronter : le conservatisme des interprètes qui refusent de jouer une musique ne répondant pas à leurs habitudes, le culte des « divas » qui fait préférer l'interprète au compositeur, l'esprit de chapelle et les barrières qui menacent le pluralisme. Y figure aussi la conviction de pouvoir atteindre un public par des exécutions de qualité, une opinion partagée à l'époque par Schoenberg et qui sera aussi un des *credos* de Boulez. L'ICG donnait donc à Varèse la possibilité, tout à fait exceptionnelle à l'époque, de pouvoir travailler avec des musiciens talentueux prêts à s'investir dans la musique de leur temps et qui pourraient aussi répondre à ses propres besoins de compositeur. Ils pouvaient ainsi se constituer en un ensemble à « géométrie variable » ne dépassant guère la quinzaine de musiciens, ce qui en faisait un des ancêtres de formations éminentes telles que le Domaine musical et l'Ensemble Intercontemporain. Durant les six années de son existence, l'ICG présenta pas moins de cinquante-six compositeurs de quatorze nationalités différentes dont près des deux tiers étaient européennes. Stravinsky et les Viennois, qui étaient alors rangés dans le courant ultramoderne, y figuraient en bonne place tout comme Hindemith. L'ICG fit aussi un certain nombre de créations américaines d'œuvres majeures européennes[9], mais elle fut aussi et avant tout pour Varèse un outil de promotion essentiel pour sa propre musique qui bénéficia de quatre créations mondiales : *Offrandes*, le 23 avril 1922, *Hyperprism*, le 4 mars 1923, *Octandre* 13 janvier 1924 et *Intégrales*, le 1er mars 1925. En 1927, l'association fut dissoute. Varèse considérait qu'il avait accompli sa mission laissant désormais à d'autres le soin de poursuivre cette tâche. Il semble plutôt que les tensions internes et la lassitude furent les vraies raisons de cet arrêt.

3.2. La *Pan American Association*

En février 1928, Varèse se lança dans une nouvelle entreprise en fondant, avec Henry Cowell et Carlos Chávez, la Pan American Association of Composers (PAA) qui allait durer jusqu'en 1934 et dont un des objectifs était d'élargir le champ d'action à l'Amérique du Sud. Au début, Varèse en assura la présidence, mais son départ, le 10 octobre 1928 pour Paris où il allait passer cinq ans, l'empêcha de garder la pleine maîtrise de cette toute nouvelle association. Il resta cependant quelque temps un président d'honneur influent.

IV. LE VISIONNAIRE

Même si Varèse affirmait que ses idées musicales les plus novatrices avaient vu le jour très tôt, c'est durant ses premières années américaines qu'il put les développer, les transmettre et, pour certaines d'entre-elles, les appliquer à sa musique. Dès 1916, il s'était livré à des expériences sonores et polyrythmiques[10] en modifiant la vitesse de plusieurs disques jouant simultané-

ment ou en écoutant le son à l'envers. La même année, il manifesta son désir de voir naître de nouveaux instruments conçus avec l'aide d'ingénieurs spécialisés[11]. Varèse reprit ses idées dans un entretien de 1922[12] en précisant que les nouveaux instruments devraient être capables de produire des sons continus grâce à l'électricité. À cette époque, la technologie ne lui permettait pas de réaliser ses idées. Le magnétophone à bande était loin d'être au point et les appareils musicaux électroniques n'apparaîtront que plusieurs décennies après. Le texte ouvre aussi plus largement le champ de la réflexion. Faisant sans doute allusion à l'emphase des musiques post-romantiques surannées, Varèse plaide pour une musique *« écrite dans un style télégraphique »* qui ne fait *« aucune allusion aux événements et aux sentiments[13] »*. Ces propos se rapprochent étonnement de ceux de George Antheil qui, parlant de son *Ballet mécanique* (1923-25)[14], disait qu'il avait été écrit sans compassion, froidement comme une armée opère, et qu'il voulait que les pianistes jouent sans expression, comme des dactylos ! En toute logique Varèse pensait que les percussions devaient inévitablement prendre une importance plus grande. Il devait plus tard mettre cette idée en application en composant *Ionisation* (1931), pour 13 percussionnistes. Varèse aborde aussi la question cruciale de la composition qui, selon lui, doit être construite à partir d'oppositions d'harmonies et de plans sonores plutôt que note à note.

V. LE COMPOSITEUR

5.1. Ultramodernisme

Avant son arrivée aux États-Unis, Varèse avait déjà composé un certain nombre de partitions (probablement influencées par les rencontres déterminantes avec Debussy et Richard Strauss) qui furent perdues ou brûlées. Seule restait la symphonie *Bourgogne*[15] que le compositeur détruisit en 1961 considérant que son œuvre commençait avec *Amériques* (1921), la première partition écrite dans son pays d'adoption. Après cette quasi *tabula rasa*, Varèse allait composer l'essentiel de sa production pendant les années vingt, période que l'on considère comme l'âge d'or de la musique moderne américaine, et où il apparut comme le chef de file de la tendance la plus avant-gardiste autoproclamée « ultramoderne » qui comprenait, entre autres, Carl Ruggles, Dane Rudhyar, Adolph Weiss et Henry Cowell[16].

5.2. Art urbain

Varèse fréquentait à New York les peintres Francis Picabia, Marcel Duchamp et Albert Gleizes. Il partageait avec ces amis d'exil le même enthousiasme pour une civilisation urbaine célébrant la nouvelle ère technologique. Il considérait New York, *sa* ville, comme une extension de la nature qui englobait tout un nouveau monde sonore allant des hurlements de sirène, qu'il utilisa dans plusieurs œuvres, aux grondements des moteurs. Cette « nature urbaine » possédait un rythme architectural fait des oppositions volumiques entre les immenses buildings qui furent incontestablement une source d'inspiration pour la réalisation des oppositions entre les accords « gratte-ciels » varésiens.

5.3. Futurisme

La musique de Varèse fut naturellement assimilée au courant futuriste qui s'était répandu dans les milieux artistiques new-yorkais grâce à la diffusion des idées de Marinetti et de Russolo[17]. En 1917, il manifestait cependant son opposition aux futuristes italiens à qui il reprochait de reproduire *« servilement la trépidation de notre vie quotidienne en ce qu'elle n'a que de superficiel et de gênant »* et déclarait : *« Je rêve les instruments obéissant à la pensée – et qui avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés se prêtent aux combinaisons qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur »*[18].

5.4. Machinisme

Le machinisme connaissait un vif succès dans les arts visuels mais également en musique. L'évocation de la progressive montée en puissance d'une locomotive à vapeur dans *Pacific 231* (1923) d'Honegger, les rythmes motoriques du *Pas d'acier* (1924) de Prokofiev ou les sonorités froides et agressives des *Fonderies d'acier* (1927) de Mossolov[19] enthousiasmèrent le public et la critique new-yorkaise. La fascination des Américains pour l'avion apparaissait non seulement dans les fresques qui ornaient les halls des gratte-ciels mais aussi dans des œuvres américaines pour piano comme *Suicide in an Airplane* (~ 1919) de Leo Ornstein et la *Seconde sonate pour piano « The Airplane »* (1922) de Georges Antheil. Au milieu de cette production, la musique de Varèse tenait une place à part. Dépourvue du caractère descriptif, des illustrations onomatopéiques des bruits des machines ou des ostinatos obsédants que l'on pouvait trouver dans ces œuvres ou encore dans le *Ballet mécanique* d'Antheil, elle apparaissait, pour une grande part du public, comme hermétique et trop abstraite.

VI. RECEPTION DE LA MUSIQUE DE VARESE

La première d'*Offrandes*, pour soprano et ensemble en 1922, se déroula dans une quasi indifférence. *Hyperprism*, l'année suivante, fit scandale et divisa le public. Certains critiques comme Paul Rosenfeld, qui devint l'un des plus fervents défenseurs du compositeur, prirent cependant conscience du caractère révolutionnaire de cette musique dépourvue de thèmes mélodiques et qui projetait de façon inouïe les

sons dans l'espace. *Octandre*, créé en 1924, et *Intégrales*, en 1925 (toutes deux placées sous la direction prestigieuse de Stokowski), reçurent plutôt un bon accueil de la critique qui mettait désormais Varèse sur un pied d'égalité avec les grands noms de la musique moderne européenne. Mais c'est sans doute avec ses deux œuvres pour grand orchestre *Amériques*, créée le 9 avril 1926, et *Arcana*, créée le 8 avril 1927 (également dirigées par Stokowski), que Varèse atteignit la consécration. Si le public restait encore très partagé, la presse louait le génie du compositeur et reconnaissait qu'aucune autre pièce orchestrale américaine ne sonnait d'une façon aussi radicalement nouvelle que ces deux œuvres.

VII. LA DESILLUSION

Malgré cette indéniable reconnaissance, Varèse continuait à se sentir incompris dans ce pays qui pourtant, en octobre 1927, lui avait donné la nationalité américaine. Privé désormais du formidable outil de promotion qu'avait été l'ICG et de la collaboration prestigieuse de Stokowski, retiré pour un temps de la scène musicale, déçu de ne pas trouver le soutien des laboratoires américains pour réaliser ses idées, il décida de revenir en France. En moins d'une décennie et avec un total de seulement six œuvres, Varèse avait écrit l'une des pages les plus importantes, non seulement de la musique américaine, mais aussi de la musique occidentale du vingtième siècle. Le 6 mars 1933, à New York, quelques mois avant son retour en Amérique, *Ionisation*, la seule œuvre qui avait vu le jour pendant ses années parisiennes, fut créée dans une quasi indifférence. Les temps avaient changé. Dans un pays ravagé par la Dépression, l'art d'avant-garde n'avait plus sa place. Une longue traversée du désert attendait l'ancien conquérant.

(*) Université de Bourgogne, CRAL, Paris

Notes

[1] OJA, Carol, *Making Music Modern*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2000, p. 29.

[2] La déclaration de guerre contre l'Allemagne fut prononcée par le Président Wilson le 6 avril 1917.

[3] Beaucoup d'artistes allemands furent alors victimes d'une chasse aux sorcières. Ernst Kunwald fut arrêté le 8 décembre 1917. Relâché le lendemain, il fut démis de ses fonctions de directeur du Cincinnati Symphony Orchestra. Karl Muck, alors chef du Boston Symphony Orchestra fut arrêté le 25 mars 1918 et incarcéré jusqu'à la fin de la guerre.

[4] Paru dans le *New York Times* du 12 avril 1919, repris (traduit en français) dans : VARÈSE, Edgar, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 25

[5] L'American Composers Orchestra a été fondé par Francis Thorne et Dennis Russel Davies en 1975 et a donné ses premiers concerts à Carnegie Hall en 1977 où il se produit encore aujourd'hui.

[6] Dans un article du *New York Times* daté du 30 mars 1919, Varèse compare ces institutions à des mausolées.

[7] Notamment la Verein für musikalische Privataufführungen (1918-1923) fondée à Vienne par Schoenberg et la Società Nazionale di Musica (1917-1919), renommée Società Italiana di Musica Moderna, fondée à Rome par Casella.

[8] VARÈSE, Edgar, "Composers form Guild to Bring New Works to Public Hearing" *in : Musical America*, New York, 23 Juillet 1923, pp. 1,6. Repris (traduit en français) dans : VARÈSE, Edgar, *Écrits*, *op. cit.*, pp. 26-28.

[9] Parmi les créations américaines de L'ICG, on reteindra de Stravinsky, *Renard*, en 1923, et *Les Noces*, en 1926. De Schoenberg, *Pierrot lunaire*, en 1923, et le *Quatuor* op. 10, en 1924. De Berg *Kammerkonzert*, en 1927. De Bartók, le *Quatuor n°* 2 opus 17 et les *Improvisations sur des chants paysans hongrois*, en 1923.

[10] À la même époque, sur la côte californienne, le jeune Henry Cowell se livrait également à des expériences polyrythmiques sur des disques. Ces expériences amorcèrent ses réflexions sur le rythme exposées plus tard dans son ouvrage *New Musical Ressources* (1930).

[11] *New York Telegraph*, mars 1916, repris (traduite en français) dans : VARÈSE, Edgar, *Écrits*, *op. cit.*, p. 23.

[12] TRYON, W. P., "'New Instruments in Orchestra are Needed' says Mr. Varèse", Boston, *Christian Science Monitor*, 8 July 1922, p. 18. Repris (traduit en français) dans : VARÈSE, Edgar, *Écrits*, *op. cit.*, pp. 28-29.

[13] Ce désir d'objectivité musicale est à rapprocher du point de vue de Stravinsky exprimé quelques années plus tard : « (...) *je considère la musique par son essence, impuissante à* exprimer *quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. L'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique* ». STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël/Gonthier, 1935-36, 1962, p. 63.

[14] À cette époque, Antheil était considéré comme le rival de Varèse. La création américaine de son *Ballet mécanique*, pour percussions, enclumes, hélices d'avion, sonnettes électriques et pianos, le 10 avril 1927, deux jours après la première d'*Arcana*, fut un échec retentissant qui mit fin aux ambitions modernistes d'Antheil.

[15] *Bourgogne*, avait été créée à Berlin le 15 décembre 1910. Elle ne fut jamais jouée en Amérique.

[16] Le pionnier de la musique américaine, Charles Ives, qui allait devenir le principal soutien des ultramodernes, était encore pratiquement inconnu à cette époque. Lorsqu'il découvrit sa musique, Varèse lui voua une grande admiration qui ne semble cependant pas avoir été réciproque.

[17] Le *Manifeste du futurisme* de Filippo Marinetti avait été publié en Italie, en 1909, et *L'Art des bruits* de Luigi Russolo, en 1913.

[18] Paru dans la revue *391*, New York, 1917, repris (traduit en français) dans : VARÈSE, Edgar, *Écrits*, *op. cit.*, p. 24.

[19] *Pacific 231* fut joué pour la première fois à New York par Walter Damrosch, en 1924, seulement quelques mois après la création parisienne. Les premières américaines des *Fonderies d'acier* et du *Pas d'acier* eurent lieu respectivement en 1930 et 1931.

Muriel Joubert (*)

A partir des *Ecrits* de Varèse : une lecture de la musique de l'avenir

De la même manière que Varèse rend hommage au génie de Berlioz[1], de nombreux compositeurs comme Pierre Schaeffer, Xenakis ou Nono témoignent de l'apport de la musique et des propos de celui qui a écrit que *« la base même de la création est l'irrespect ! »*[2]. Les *Ecrits* de Varèse, édités en 1983, consistent en une somme d'articles, de lettres ou d'interview, recueillis et choisis par Louise Hirbour. Leur aspect bouleversant provient de la pensée visionnaire du compositeur. Les principales « révolutions » qui frapperont la musique dès les années 1945 y sont comme annoncées, par fragments, à travers des réflexions sur le son, l'espace et la forme.

I. LE SON DANS TOUS SES ETATS : VERS DE NOUVEAUX INSTRUMENTS, VERS L'ELECTRONIQUE

« Qu'est-ce que la musique ? Quelque chose qui doit provenir du son »[3], du *« son organisé »*[4]. En dépassant la définition classique qui ne verrait en la musique qu'une organisation « harmonieuse » de notes et de rythmes, le compositeur évite la question « est-ce de la musique ? ». Le son, simple *« perturbation atmosphérique »*[5] selon le physicien Varèse, devenait effectivement *objet sonore* avec Pierre Schaeffer, qui créait des *Etudes de bruits* en 1948. Après 1945, le son se situe d'ailleurs souvent au centre des préoccupations des compositeurs, comme avec les *Quatre pièces sur une seule note* de Scelsi (1959), ou *Stimmung* (1968) de Stockhausen.

I.1. Au-delà des limites de l'instrument

Dès les années 1920, Varèse reproche aux instruments de l'orchestre de ne plus pouvoir *« explorer la multitude des timbres et des registres possible »*[6], d'où le rêve de nouveaux instruments d'*« une gamme infinie de hauteurs, d'intensités et de timbres »*[7]. Certains instruments (les ondes Martenot en 1928) ou encore la musique électronique des années 1950 apporteront cette libération du son, suivis de près par les explorations instrumentales de plus en plus osées des œuvres de Xenakis, Berio ou Lachenmann (sons multiphoniques, jeu derrière le chevalet, sur la caisse de résonance…). *« Ce que nous voulons,* précise Varèse, *c'est un instrument qui nous donnerait un son continu à n'importe quelle hauteur »*[8], propos auquel semble répondre *Kontakte* (pour électronique, piano et percussions, 1958-1960), de Stockhausen, ou encore certaines œuvres – comme *Threne à la mémoire des victimes d'Hiroshima* – de Penderecki qui transpose le continuum de l'électronique aux instruments à cordes frottées, tant détestés par Varèse.

Dépasser les contraintes physiques de l'instrumentiste (comme Ferneyhough le fera en 1970 avec *Cassandra's dream song*, pour flûte solo) ne suffit pas encore à Varèse, qui rêve de se passer d'interprète : *« le jour viendra où le compositeur, après avoir réalisé graphiquement sa partition, la verra placée automatiquement dans une machine qui en transmettra fidèlement le contenu musical à l'auditeur. »*[9] Or, même si l'objectif est différent, Xenakis met au point en 1977 le système UPIC (Unité Polyagogique Informatique du CÉMAMu) qui lui permet, grâce à un programme informatique, de transformer en sons un graphique réalisé sur une table spéciale !

I.2. La révision du système tempéré et l'anti-dodécaphonisme

« Le système tempéré actuel me paraît périmé »[10]. Avant 1930, les compositeurs ont déjà multiplié les expériences des micro-intervalles (Charles Ives, Aloïs Haba), mais dans un contexte encore tonal. Or Varèse veut à la fois s'écarter de la tonalité et du système tempéré, et refuser tout esprit dodécaphonique[11] (comme le fera Xenakis avec le sérialisme). Les micro-intervalles lui permettraient donc non seulement d'annihiler ces deux systèmes mais aussi d'assurer une forme de continuum spatial, ce que réaliseront Xenakis et Penderecki, à travers les *glissandi*.

I.3. Du son pur au bruit

A défaut d'user du glissando instrumental total, Varèse utilise des sirènes de pompier, aux *« sonorités pures »*[12], qui annoncent les sonorités instrumentales sans vibrato de l'après 1945 et les courbes électroniques de 1951. Pourtant, Varèse souhaite aussi *« charg[er] ces sons fondamentaux d'une série d'harmoniques »*[13], jusqu'à ce que le son devienne bruit. *« Le transitoire caractérise la percussion. La périodicité du son « normal » endort l'auditeur. Je ne distingue pas son et bruit. »*[14]

Plus tard, les « spectraux » jouent à conduire leur discours musical de l'harmonicité à l'inharmonicité, tandis que grâce aux musiques électroacoustiques, les compositeurs ne sont plus *« insensibles à la beauté de ce qu'on aurait autrefois appelé cacophonie. »*[15].

1.4. L'orchestre et l'instrumentarium re-visités par la science

« Pas de violon, c'est trop sucré »[16], mais privilégier les instruments à vent et les percussions, ces *« faiseurs de sons »*[17]. Si les compositeurs ne délaisseront quasiment jamais les cordes frottées, les percussions sont de plus en plus utilisées. Enrichies par des instruments « exotiques » ou par des objets insolites (plaques de tôle ou tambours de frein dans *Construction in Metal* de Cage, en 1937), les percussions parviennent même à trouver leur autonomie (*Persephassa*, 1969, de Xenakis) : *« il faut que la percussion parle, qu'elle ait ses propres pulsations, ses propres systèmes sanguins »*[18].

De plus, Varèse est persuadé qu'une collaboration avec la science permettra l'invention une nouvelle musique. *« Au seuil de la Beauté, l'art et la science doivent collaborer. »*[19]. Intéressé par les écrits de Helmholtz, l'ancien élève de l'Ecole Polytechnique de Turin rêve en 1930 de fonder un Laboratoire acoustique *« où compositeurs et physiciens collaboreraient »*[20]. Ce projet sera réalisé avec le Columbia Princeton Electronic Music Center, créé en 1955, où Varèse finit les bandes de *Déserts*, mais surtout plus tard en 1977 avec l'IRCAM. Nombreux aujourd'hui sont les laboratoires qui travaillent sur les possibilités qu'offrent les nouvelles technologies (dans l'électroacoustisque ou la Composition Assistée par Ordinateur) : le Groupe de Recherches Musicales (GRM), fondé en 1958 à Paris, le Studio di Fonologia Musicale de Milan…). Varèse a eu la chance de pouvoir expérimenter l'électronique (*Déserts*, *Poème Electronique*) après une période créatrice désertique. L'électronique n'est certes pas un *« Deus ex machina »*[21], mais *« l'ordinateur est une invention merveilleuse qui semble presque surhumaine »*[22]. Ces propos datent de 1961…, et trente ans après, l'ordinateur devenait le principal outil de travail des compositeurs.

II. VERS DE NOUVELLES MISES EN ESPACE

2.1. De la verticalité vers les accords gratte-ciel

Avant de vouloir totalement se débarrasser de la mélodie qui engendre une musique *« soporifique »*[23], Varèse avait défendu l'idée *d'une « ligne mélodique […] verticale, et non horizontale »*[24]. Au même moment, Schoenberg proposait par l'écriture dodécaphonique une interpénétration des dimensions horizontale et verticale du matériau musical, tandis que quelques décennies après, Pierre Boulez parlait de *« dimension diagonale »*[25] dans la pensée sérielle.

Varèse souhaitait un dispositif musical *« d'où naîtr*[aient] *de nouvelles organisations de résultantes verticales : les accords, leurs agencements, leurs espacements – c'est-à-dire leur oxygénisation »*[26], une musique où *« les notes de nos accords soient proprement distribués dans l'espace »*[27]. Ces propos annoncent le travail autour du spectre sonore, exploré par les compositeurs dits « spectraux » des années 1970. Certaines pages de *Partiels* de Gérard Grisey semblent transposer un sonagramme, image d'un signal sonore inscrit dans la temporalité, et prolongent ainsi les célèbres *« accords gratte-ciel »* varésiens, qui *« embrassent un vaste registre entre le grave et le super-aigu »*[28].

2.2. Les déplacements visuels de masses sonores

Dès 1922, Varèse rêve d'une musique faite d'opposition de masses sonores[29] : *« Quand ces masses sonores se heurteront, des phénomènes de pénétration et de répulsion sembleront se manifester. Certaines transmutations prendront place sur un plan et sembleront projetées sur d'autres plans. Ils se déplaceront à des vitesses différentes, selon des angles variés. »*[30] Or, très éloignés des expériences futuristes sur la vitesse, ces propos préfigurent la musique de Xenakis, faite de plans et de nuages sonores calculés selon des lois stochastiques, ou celle, plus intuitive, de Penderecki.

D'ailleurs, *« en musique contemporaine nous* [avons] *besoin du support d'une image ou d'une idée comme point de départ »*[31], précise Varèse qui souhaite cependant que le processus de création annihile toute référence visuelle. En 1959, il évoque les sons paraboliques et hyperboliques créés par la sirène, alors qu'il vient de composer son *Poème électronique* pour le Pavillon Philips de l'Exposition Universelle de Bruxelles. Conçue par Xenakis, la forme du Pavillon est justement un paraboloïde hyperbolique issu du graphique qui avait servi à calculer les *glissandi* de *Metastaseis*. Les musiques dérivées d'une référence visuelle sont certes nombreuses après 1945 (Ligeti d'après Escher, Saariaho avec *Verblendungen*). Mais là où Varèse nous surprend encore, c'est lorsqu'il se met à parler de *« troisième dimension »*[32], voire de *« quatrième dimension »*, par laquelle *« il* [lui] *semblait sentir la musique se détacher d'elle-même et se projeter dans l'espace »*[33], l'exacte équivalence de ce que nous propose par exemple Ligeti avec les subtils décalages de *Continuum*[34], ou encore Jean-Claude Risset, avec ses illusions acoustiques.

2.3. Les projections sonores : de Xenakis à l'acousmonium

La quatrième dimension qu'évoque Varèse correspond à la « *projection sonore ([…] une impression qui ressemble à ce qui émerge des rayons lumineux émis par un puissant projecteur) : un sentiment de projection, de voyage dans l'espace, pour l'oreille comme pour l'œil* »[35]. En 1936, Varèse a imaginé ce que sera le potentiomètre d'espace à quatre canaux, inventé en 1951 par Pierre Schaeffer et Jacques Poullin, grâce auquel le chef d'orchestre agira « *sur la trajectoire des sons dans la salle* »[36]. Plus tard, en 1974, après de multiples expériences de projection sonore (notamment avec Stockhausen), François Bayle mettra au point l'*acousmonium*, et ses 72 « projecteurs sonores ». L'expression visuelle de « projecteur sonore » semble annoncer les *Polytopes* des années 1970 de Xenakis, alliages de projections sonores, visuelles et d'architecture, tandis que la musique acousmatique à elle seule est un véritable « *cinéma pour l'oreille* »[37].

III. LA FORME AUTO-SIGNIFIANTE

3.1. La musique n'exprime rien

Dès 1922, Varèse défend – comme Stravinsky – l'idée que sa musique n'exprime rien d'autre qu'elle même. « *La musique n'est ni une histoire, ni un tableau, ni une abstraction psychologique ou philosophique. Elle est tout simplement la musique.* […] *J'emprunte souvent mes titres aux mathématiques ou à l'astronomie parce que ces sciences stimulent mon imagination et me donnent une impression de mouvement, de rythme.* […] *Cependant, il ne faut chercher ni planètes ni théorèmes dans ma musique. Etant un mode spécial de pensée, ma musique ne peut, je crois, exprimer autre chose qu'elle-même.* »[38]

3.2. La structure : de la cristallisation au processus

« *Développer l'ensemble à partir d'une Idée musicale ! Voilà la plus forte cohérence...* »[39] La célèbre phrase de Webern prend toute sa raison d'être à partir de l'opus 21 (1928), où la série génère la grande forme. Varèse exprime la même pensée lorsqu'il explique que lorsqu'on accuse un compositeur de « *manquer de forme* », c'est parce que « *le malentendu vient de ce que l'on conçoit la forme comme un point de départ, un modèle à suivre, un moule à remplir.* […] *La forme est le résultat d'un processus. Chacune de mes œuvres découvre sa propre forme.* […] *Concevant la forme musicale comme une résultante, le résultat d'un processus, j'ai senti en ceux-ci une étroite analogie avec le phénomène de cristallisation* »[40]. Selon un minéralogiste, « *la structure interne* [du cristal] *dépend de la molécule, c'est-à-dire du plus minuscule des agencements d'atomes ayant la même ordonnance et la même composition que la substance cristallisée. L'accroissement de cette molécule dans l'espace donne le cristal entier* »[41]. Et Varèse de transposer cette structure dans la musique : « *Il y a d'abord l'idée ; c'est l'origine de la « structure interne » ; cette dernière s'accroît, se clive selon plusieurs formes ou groupes sonores qui se métamorphosent sans cesse* […] *Les formes musicales possibles sont aussi innombrables que les formes extérieures des cristaux* »[42]. L'idée que le macrocosme est déduit du microcosme se répand dans la musique au cours du XX[e] siècle. Mais Varèse va encore plus loin : le phénomène de cristallisation obéit à un processus, générateur de forme. Procédé d'autoengendrement où le matériau se transforme progressivement, le processus est différent selon les courants musicaux : « *métamorphose continue de textures sonores* »[43] (façon Ligeti), « *changement progressif d'un objet répété* »[44] (façon Steve Reich), ou « *changement d'état – au sens physique – où un même élément sonore, où la même musique passe d'un type de perception à un autre* »[45] (façon spectrale). Dans *Intégrales*, l'élargissement progressif du spectre, par répétition quasi incantatoire, annonce les processus des *Espaces acoustiques* de Grisey, où l'Idée initiale (spectre de *mi* du trombone) évolue de l'harmonicité à l'inharmonicité et vice-versa. Si les œuvres spectrales contiennent souvent plusieurs processus, le phénomène de cristallisation, similaire à l'image de la plante originelle de Goethe (reprise par Webern), impliquerait qu'il n'y ait qu'un seul processus pour toute l'œuvre, ce que réalisera Grisey en 1978 dans *Jour, contre-jour*.

D'autres angles « révolutionnaires » lancés par Varèse pourraient être encore développés ici : la défense d'un « *vrai rythme* », qui s'éloignerait de la métrique pour devenir « *une succession d'états alternatifs, opposés ou corrélatifs* »[46], la création d'un nouvel alphabet musical et d'une notation « *sismographique* »[47] qui annonce les nouvelles partitions de Penderecki ou l'acousmographe des années 1990 (« *outil logiciel pour la représentation graphique d'événements sonores* »[48]). Varèse disait souvent que « *le public, par ses dispositions et son expérience, est en retard de cinquante ans* »[49] sur le compositeur… il a aussi souffert d'une technologie insuffisamment avancée… tout en dénonçant finalement en 1965 le fait que la musique électronique n'exploitait pas toutes les possibilités d'espace qu'offrait la technologie nouvelle[50] !

(*) Professeure agrégée, docteure en musicologie, chargée de cours à l'Université Lumière Lyon 2.

Notes

[1] VARESE, Edgar en 1936, *in* Varèse, *Ecrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 147.

[2] Varèse en 1939, in *ibid.*, p. 104.

[3] Varèse en 1937, in *ibid.*, p. 93.

[4] Varèse en 1945, in *ibid.*, p. 56.

[5] Varèse en 1965, in *ibid.*, p. 188.

[6] Varèse en 1925, in *ibid.*, p. 39.

[7] Varèse en 1958, in *ibid.*, p. 99.

[8] Varèse en 1922, in *ibid.*, p. 29.

[9] Varèse en 1936, in *ibid.*, p. 92.

[10] Varèse en 1930, in *ibid.*, p. 59.

[11] Varèse en 1926, in *ibid.*, p. 48.

[12] Varèse, en 1926, in *ibid.*, p. 44.

[13] Varèse en 1933, in *ibid.*, p. 68.

[14] Varèse en 1955, in *ibid.*, p. 97.

[15] Varèse en 1963, in *ibid.*, p. 174.

[16] Varèse en 1955, in *ibid.*, p. 95.

[17] Varèse en 1937, in *ibid.*, p. 94.

[18] Varèse en 1930, in *ibid.*, p. 64.

[19] Varèse en 1936, in *ibid.*, p. 90.

[20] Varèse en 1930, in *ibid.*, p. 62.

[21] Varèse en 1958, in *ibid.*, p. 150.

[22] Varèse en 1961, in *ibid.*, p. 165.

[23] Varèse en 1955, in *ibid.*, p. 96.

[24] Varèse en 1923, in *ibid.*, p. 31.

[25] BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Tell/Gallimard, 1987, p. 25.

[26] Varèse en 1936, in *op. cit.*, p. 92.

[27] Varèse en 1923, in *ibid.*, p. 31.

[28] Varèse en 1930, in *ibid*, p. 63.

[29] Varèse en 1922, in *ibid.*, p. 29.

[30] Varèse en 1936, in *ibid.*, p. 91.

[31] Varèse en 1922, in *ibid.*, pp. 28-29.

[32] Varèse en 1936, in *ibid.*, p. 89.

[33] Varèse en 1953, in *ibid.*, p. 126.

[34] JOUBERT, Muriel, « Une interprétation phénoménologique des *Dix pièces pour quintette à vent* de Ligeti : de la fusion et de l'éclatement à l'adhérence et au détachement sensoriels », Colloque sur le quintette à vent du 8 avril 2008 à Lyon, à paraître.

[35] Varèse en 1936, in *op. cit.*, p. 91.

[36] SCHAEFFER, Pierre, *L'œuvre musicale*, Textes réunis par François Bayle, Paris, Librairie Seguier, INA/GRM, 1990, p. 54.

[37] Expression créée lors du premier film sans images *Weekend* (1930) de Walther Ruttmann.

[38] Varèse en 1925, in *op. cit.*, pp. 40-41.

[39] WEBERN, Anton, *op. cit.*, p. 94.

[40] Varèse en 1958, in *ibid.*, p. 158.

[41] Varèse en 1958, in *ibid.*, p. 159.

[42] *id., ibid.*

[43] BAILLET, Jérôme, *Gérard Grisey, Fondements d'une écriture*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 48.

[44] BAILLET, Jérôme, « La relation entre processus et forme dans l'évolution de Gérard Grisey », *in* Danielle Cohen-Lévinas (sous la direction de), *Le temps de l'écoute : Gérard Grisey ou la beauté des ombres*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 196.

[45] *Id., ibid.*

[46] Varèse en 1958, in *op. cit.*, p. 158.

[47] Varèse en 1936, in *ibid.*, p. 92.

[48] BAYLE, François, *Musique acousmatique... propositions .. positions*, Paris, INA/ Editions Buchet/ Chastel, 1993, p. 182.

[49] Varèse en 1924, in *op. cit.*, p. 38.

[50] Varèse en 1965, in *ibid.*, p. 187.

Philippe Lalitte (*)

Déserts d'Edgard Varèse, ou l'apothéose du son

Déçu par plusieurs tentatives inabouties pour obtenir des financements afin de créer un laboratoire de recherche, le compositeur franco-américain Edgard Varèse (1883-1965) quitte New-York pour Santa Fe au Nouveau Mexique. Pendant deux longs séjours, entre juin 1936 et octobre 1937, il y retrouve une petite colonie d'artistes new-yorkais qui fuient la morosité de ces années de crise financière aiguë. L'environnement désertique de Santa Fe offre à Varèse l'opportunité d'une réflexion philosophique sur l'art et la vie. *Déserts* pour 15 instruments, percussion et bande[1] en sera, près de vingt ans plus tard, le témoignage. Cependant, loin de se limiter à l'évocation d'un désert en particulier, Varèse cherche à exprimer tant *« les déserts physiques, du sable, de la mer, des montagnes et de la neige, de l'espace extérieur, des rues désertes dans les villes »*, que *« ce lointain espace intérieur qu'aucun télescope ne peut atteindre, où l'homme est seul dans un monde de mystère et de solitude essentielle »*[2].

L'œuvre, singulière dans son propos, l'est aussi dans sa réalisation puisqu'elle fait appel à des enregistrements de musique électro-acoustique diffusés par haut-parleurs. *Déserts* n'est pas la première pièce « mixte »[3], mais celle qui marque de façon décisive l'entrée de l'électronique dans le monde de la musique instrumentale. Varèse, à plus de soixante-dix ans, pose les bases d'une forme d'expression qui fait florès dès les années suivantes (*Analogique A et B*, 1958-59, de I. Xenakis ; *Kontakte*, 1959-60, de K. Stockhausen ; *Transicion II*, 1958-59, de M. Kagel, etc.), et qui continue encore aujourd'hui son développement.

Déserts représente l'aboutissement de toute une vie, car dès les années 1920 Varèse rêvait de nouveaux moyens d'expression qui lui offrent la possibilité de créer une musique libre, ouverte à tous les sons, des bruits aux sons purs, une musique exemptée des limitations instrumentales en termes de tessiture, de dynamique, de technique, etc. Varèse a cherché à renouveler l'art de la composition en travaillant *« avec les rythmes, les fréquences et les intensités »*[4] (et non plus seulement avec les notes de la partition). C'est pourquoi, au terme « musique », il préfère l'expression « son organisé » qui comprend *« le double aspect de la musique, en tant qu'un art-science, ainsi que les toutes récentes découvertes de laboratoire qui nous permettent d'envisager la libération inconditionnelle de systèmes périmés »*[5].

I. CONTEXTE DE CREATION

L'après-guerre marque pour Varèse la fin de plusieurs années d'isolement et de vide créatif. En 1947, il termine *Etude pour Espace*, exécutée la même année à la New School for Social Research de New York. En 1948, il est invité à donner des séminaires de composition et des conférences à l'Université de Columbia. L'année 1950 voit la publication du premier microsillon de l'intégrale de son œuvre[6]. Pendant dix ans, ce disque fut pratiquement le seul moyen d'entendre sa musique, absente des concerts. Ce regain d'intérêt le motive pour composer une nouvelle œuvre dont il commence les parties instrumentales dès 1949. Il les termine fin 1952 après quelques mois d'interruption en 1950 pendant lesquels il est invité à donner des cours à Darmstadt et quelques conférences dans d'autres villes d'Allemagne. C'est à cette époque que l'idée d'une pièce intégrant des éléments enregistrés sur bande magnétique germe dans son esprit. Le compositeur croît plus que jamais à la possibilité de création de musiques sur bande. « [Je] *Ne suis intéressé que dans les enregistrements »*[7], affirme-t-il à son ami et élève André Jolivet.

Plusieurs sources attestent que *Déserts* est la résurgence d'un projet, mêlant des aspects visuels et sonores, qui prit divers titres (*L'Astronome, The One All Alone, Espace*)[8]. Le projet d'un film explorant une nouvelle conception des relations entre son et image est réactualisé à la fin des années 1940 Varèse avait même cherché à contacter Walt Disney pour la production[9]. Dans une lettre du 4 juillet 1952, adressée à Merle Armitage (imprésario, éditeur du magazine *Look*), il présente ainsi son projet : *« Ni documentaire, ni anecdotique, le film révèlera certains aspects des USA, son sujet étant les déserts américains. [...] Pour la réalisation de mon projet, la partition sera écrite en premier, répétée et enregistrée sur bande »*[10]. Le compositeur avait imaginé une œuvre où l'image et la musique avancent de façon indépendante. Malheureusement, le film ne fut jamais réalisé, mais, plus d'un demi-siècle plus tard, quelques vidéastes reprendront l'idée (entre autres Bill Viola en 1994 et Nicholas Marolf en 2002).

Finalement, ce projet débouche sur *Déserts*, une œuvre purement musicale, mais ô combien remplie de potentialités visuelles Varèse prévoit

d'intercaler trois « interpolations » de musique sur bande entre les quatre sections instrumentales. Dès 1952, il commence à enregistrer, avec l'aide de Fred Plaut, ingénieur à Columbia Records, les premiers sons dans diverses usines, fonderies et scieries de Philadelphie. En mars 1953, il put acquérir, grâce à la générosité de son ami Alfred L. Copley (Alcopley) et de sa femme Louise, un magnétophone Ampex 401A qui lui permet de se familiariser aux techniques de la *Tape Music*. Avec l'aide de la jeune compositrice Ann McMillan, il complète sa phonothèque et continue la composition des interpolations. McMillan, qui travaille aux studios RCA, obtient deux séances pour effectuer un re-recording qui s'avère nécessaire pour ajouter certains traitements (notamment de l'écho) et de superposer plusieurs pistes. Malheureusement, ces séances se révèlent insuffisantes pour pouvoir terminer les bandes. C'est à ce moment que Pierre Schaeffer, directeur du Club d'Essai, lui propose de venir terminer sa pièce à Paris. Lorsqu'en octobre 1954 Varèse arrive en France, la première interpolation est complète. Avec l'assistance de Pierre Henry, il termine la deuxième et compose la troisième, tout cela en un mois et demi.

La création de *Déserts* eut lieu le 2 décembre 1954, au Théâtre des Champs-Élysées, par l'Orchestre National de France sous la direction d'Hermann Scherchen. Philippe Arthuys, sous le contrôle technique de Pierre Henry, se trouvait au milieu de l'orchestre avec les magnétophones. Deux enceintes placées de part et d'autre de la scène permettaient la diffusion en stéréophonie. Le concert fut retransmis à la radio, en direct et en stéréophonie (selon le procédé Bernhardt-Garret), élargissant considérablement l'auditoire du Théâtre des Champs-Élysées et conférant à l'événement une dimension nationale[11].

Une grande partie du public était venu, non pour entendre *Déserts*, œuvre d'un compositeur totalement inconnu du public, mais la *Grande Ouverture* en *si* bémol majeur de Mozart et la *Symphonie pathétique* de Tchaïkovsky, qui, respectivement, précédait et suivait la pièce de Varèse dans le programme Poursuivant une politique de démocratisation de la culture et de décloisonnement des genres, Henri Barraud, alors directeur de la musique de la RTF et directeur de la Chaîne nationale, souhaitait dans chaque concert *« une œuvre classique, une œuvre contemporaine, une œuvre plus ancienne »*[12]. En décidant de programmer *Déserts* dans le cadre des fameux « mardis » du National qui rassemblaient à chaque fois un auditoire nombreux en raison de la gratuité et du lieu prestigieux, Barraud savait l'opération risquée. Il ne s'attendait cependant pas à un tel tumulte. Près de quarante ans après la création du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky le 29 mai 1913, *Déserts* donna lieu au second grand scandale musical du XX^e^ siècle dans ce même théâtre. Si la cohabitation Mozart/Varèse/Tchaïkovsky fut malheureuse, l'intrusion de haut-parleurs dans une salle de concert, sorte de sacrilège pour beaucoup de mélomanes, fut perçue comme une provocation. Le choix d'avoir des passages entiers diffusés uniquement par haut-parleurs, sans l'aspect visuel de l'interprétation, exacerba les réactions.

Le chahut, dont témoigne l'enregistrement de l'INA[13], fut terrible. Un brouhaha, mêlé par moment de rires et d'interjections, commença à se répandre dès la première interpolation. Le public se déchaîna pendant la troisième interpolation en vociférant des injures, et ceci jusqu'à la fin de l'œuvre. Dans les années 1920, certaines exécutions d'œuvres de Varèse avaient provoqué de l'incompréhension, mais celle de *Déserts* à Paris suscita une réaction épidermique. Selon, Odile Vivier, biographe et amie du compositeur, plusieurs personnes seraient arrivées au concert les poches bourrées de sifflets et d'appeaux dans l'intention délibérée de provoquer une cabale. Le compositeur, entouré de ses amis, quitta la salle complètement dépité. Mais, Varèse fut moins choqué du scandale que de l'inaptitude du public à véritablement écouter son œuvre : *« Naturellement, si les gens n'aiment pas une musique, c'est leur droit, c'est même leur devoir de la vomir s'ils le veulent. Mais pour la vomir, au moins faut-il qu'ils l'aient avalée d'abord. [...] Je trouve qu'il est absolument imbécile de huer une œuvre avant de savoir ce que cette œuvre veut dire »*[14]. Malgré tout, le choc provoqué par *Déserts* finit par tourner en faveur du compositeur. La création de *Déserts* fut interprétée comme une sorte de bataille d'*Hernani* et l'œuvre devint une des bannières de la modernité. La création allemande, dirigée par Bruno Maderna, le 8 décembre 1954 à Hambourg, fut d'ailleurs un grand succès, comme la création américaine, le 17 mai 1955, au festival de Bennington (Vermont), dirigée par Frederic Waldman. Si l'importance historique de *Déserts* tient au fait qu'elle met en scène, au sein d'une même œuvre, l'instrumental et l'électronique, c'est aussi qu'elle expose magistralement une nouvelle conception où le son – et non la note –, est au cœur de la composition.

II. LE SON COMME FACTEUR PREMIER DE LA COMPOSITION

Le phénomène sonore est au cœur des préoccupations varésiennes. Peu après la création de *Déserts*, il affirmait à Georges Charbonnier : *« Un compositeur, s'il veut obtenir les résultats que sa conception appelle, ne doit jamais oublier que son matériau brut est le son. Il doit penser en termes de sons et non en termes de notes sur un papier, sur une page. Il doit comprendre non seulement le*

mécanisme et les possibilités des différentes machines sonores qui font vivre sa musique, mais il doit être aussi familiarisé avec les lois de l'acoustique »[15]. Lui-même s'est formé à cette science avec l'ouvrage d'Hermann von Helmholtz *Théorie physiologique de la musique*[16] et a gardé toute sa vie un vif intérêt pour les questions d'acoustique et perception du son. Il est maintenant avéré que certains de ses procédés compositionnels ont été inspirés par les expériences décrites par Helmholtz. Varèse en vient à élargir le champ de la composition musicale à l'organisation interne du son, bien avant l'apparition de la synthèse par ordinateur. Ce nouveau paradigme compositionnel ne date d'ailleurs pas de *Déserts* puisque le compositeur en pose les bases dès les années 1920[17]. C'est cependant avec *Déserts* que son art du « son organisé » atteint son zénith.

Dans *Déserts*, Varèse renonce à tout un pan de l'écriture musicale telle qu'elle se concevait jusqu'alors. Le thématisme, encore présent dans sa musique de l'entre-deux-guerres, est abandonné au profit d'un « athématisme organique »[18] selon l'expression d'Arnold Whittall. L'oreille n'est guidée que par des figures sonores – attaques et résonances, sons isolés par des silences, courtes figures répétées, notes tenues, étagements de sons s'échappant vers l'aigu –, qui nous apparaissent toujours changeants à la manière des sculptures flottantes de Calder. La musique s'éloigne du langage, elle n'est plus narrative, mais s'approprie l'espace-temps dans un pur jeu d'inertie et de mouvement, de silence et de densité, de lointain et de proche... contraignant l'auditeur à s'immerger dans la « sphère du son ». Dans aucune autre œuvre de Varèse, cette conception n'est aussi évidente à l'oreille.

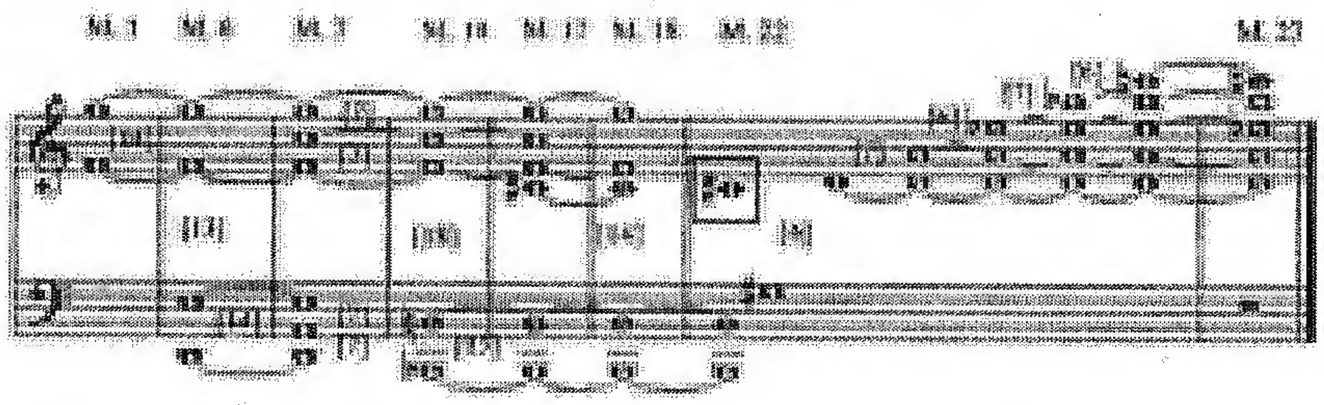
Varèse fait preuve de choix bien affirmés en termes d'effectif, d'instrumentation et d'orchestration. Ainsi, la nomenclature de *Déserts* constituée de vents, de percussions et d'un piano exclue (comme dans la plupart de ses œuvres pour ensemble) les cordes dont l'attaque est jugée trop « molle ». Ce choix est dicté tant par la large échelle sonore qu'il autorise (du tuba contrebasse au piccolo), que par les potentialites dynamiques et rythmiques qu'il recèle. La palette de timbres est extrêmement diversifiée avec 2 flûtes (+ 2 piccolos), 2 clarinettes en *sib* (+ petite clarinette et clarinette basse), 2 cors, 1 trompette en ré, 2 trompettes en ut, 3 trombones, tubas basse et contrebasse et 46 instruments à percussion (dont 4 timbales, xylophone, vibraphone et glockenspiel). Le piano abandonne ses attributions habituelles pour devenir une pure structure résonante (déjà dans *Ionisation*, 1931) destinée à colorer et amplifier les autres timbres (notamment par l'utilisation des pédales et des touches silencieuses). Sa fonction principale consiste à favoriser la fusion des individualités en une sonorité globale. Varèse traite la percussion comme un pupitre à part entière (dès *Amériques*, 1920-21) et lui accorde de multiples fonctions allant de simple soutien au rôle de soliste. On trouve d'ailleurs plusieurs passages pour percussion seule (m. 200, m. 264, m. 271) et d'autres où les timbales ont un rôle quasi soliste (par exemple mm. 94-117). Varèse n'hésite pas, lorsque c'est nécessaire, à employer les instruments dans leurs registres extrêmes (le *ré0* du tuba contrebasse m. 225 ; *sib6* du piccolo m. 294 ; *la1* et *do6* du piano, m. 157). La partition recèle de nombreuses indications destinées aux instrumentistes concernant les nuances (notamment les *sfp* et les soufflets, caractéristiques de son style), les articulations et les modes de jeu (sourdine, bouché, cuivré, trille, portamento, sans vibrato). Les indications de modes de jeu, peut-être encore plus nombreuses pour les percussions (avec ou sans timbre, roulement, rimshot, sur le bord de la peau, du bord au centre, paume de la main, doigts, baguettes dures, douces, etc.), dénotent un grand souci du détail dans le rendu sonore. Toutes ces techniques ne sont pas neuves en elles-mêmes, mais c'est plutôt leur combinaison qui est innovante.

Dès les premières mesures de la pièce, l'esthétique sonore de Varèse s'exprime pleinement. La configuration instrumentale évoque une sonorité de cloche. Elle est obtenue par l'alliage de deux instruments inharmoniques résonants (cloche tubulaire et piano) et de deux instruments harmoniques à son entretenu (piccolo dans son registre grave et clarinette en *sib*). Le xylophone, et parfois les cymbales suspendues, viennent renforcer les attaques et bruiter le son par des transitoires. Varèse obtient donc une sonorité composée riche de composantes harmoniques et inharmoniques. Le compositeur va ensuite dissocier cette sonorité jusqu'à la mesure 23. D'une part, le piano et les cloches tubulaires servent de ligne de base stable, et d'autre part interviennent des changements constants de timbres et des effets de résonance, d'écho et de distorsion spectrale. Cette dissociation est d'ailleurs renforcée par une désolidarisation progressive des attaques. Voici quelques exemples d'effets sonores lors de ces mesures introductives :

- Effet de résonance par attaque lente des deux trompettes avec sourdines (m. 5)
- Distorsion spectrale dans l'alliage clarinette basse/cor bouché (*la1*, m. 7)
- Prolongation du *do3* de trompette par la combinaison flûte et cor bouché/cuivré (m. 14) qui provoque des battements avec le quatrième harmonique du *si1* (tuba) et le huitième harmonique du *sib0* (trombone)
- Effet d'écho (m. 19) par le cor ouvert qui reprend le *do#3* du trombone avec sourdine.

Ces phénomènes d'échos et de résonances se rencontrent tout au long de la partition sous diverses formes (par exemple : mm. 48-49, 72-74, 129-132, 157-158). Varèse termine d'ailleurs son œuvre avec un des passages les plus réussis de ce point de vue (à partir de la m. 310). Un son pivot (*mib*$_3$), entouré de halos résonants *pianissimo* (*si*$_3$, *do*$_4$, *do#*$_5$, *ré*$_6$, puis *mi*$_1$, *sol*$_1$, *lab*$_2$) et de frémissements de percussions (cymbales suspendues, gong), est relayé par plusieurs timbres ou combinaisons de timbres (cor ouvert, cor bouché/clarinette, cor ouvert, trombone/clarinette basse dans son registre aigu/piano, flûtes/cor/piano/vibraphone) jusqu'à absorption complète dans le silence.

Pour revenir au début de la pièce, deux processus sous-jacents se conjuguent pour aboutir à une configuration d'intervalles qui servira de matrice harmonique à l'œuvre (Exemple 1). D'une part le déroulement progressif du total chromatique à l'exception d'un son « réservé » (*fa#*), les sons étant présentés par dyades (*fa/sol, ré/mi, la/do*, etc.), et d'autre part le déploiement masqué du cycle des quintes en deux mouvements croisés, un mouvement ascendant (*ré/la/mi/si/(fa#)/do#*) et un mouvement descendant (*sol/do/fa/sib/mib/lab/réb*) qui aboutissent sur *do#*$_3$, sorte d'axe à mi-chemin de l'ambitus *sib*$_0$/*mi*$_5$. Mais, le phénomène le plus important réside dans l'érosion de l'intervalle de quinte juste martelé avec insistance au début de la pièce. Ainsi, l'intervention de la deuxième dyade (*ré/mi*) génère l'apparition d'une neuvième mineure, puis celle de la troisième dyade (*sib/si*, neuvième mineure) provoque la suppression de la deuxième et l'apparition d'un intervalle de quarte augmentée redoublée (*si/fa*). Enfin, la distorsion du modèle de quintes justes trouve son aboutissement peu après la quatrième dyade (*do#/sol#*, m. 22) dans une superposition de quintes justes et quartes augmentées (*ré/la/mib/sib/mi*) qui est mise en résonance pendant 6 mesures comme pour signifier son importance structurelle.



Exemple 1. *Déserts*, mm. 1-23, schématisation du processus harmonique

Varèse s'est toujours défendu de souscrire à un quelconque système de composition. Ainsi déclarait-il en 1959 à propos de *Déserts* : *« Je peux dire en passant que les parties instrumentales, si elles déterminent le changement constant et le contraste des plans et des volumes, ne sont pas basées sur quelque ensemble précis d'intervalles comme la gamme ou les séries. Elles sont déterminées par les exigences spécifiques de l'œuvre »*[19]. Pourtant, des témoignages et de nombreux documents conservés à la Fondation Sacher attestent que Varèse avait réfléchi à un système d'organisation du total chromatique. Nous avons montré dans d'autres écrits comment le compositeur a utilisé une échelle « tous intervalles » fondée sur une chaîne de neuvièmes mineures pour organiser son langage atonal[20]. De nombreux auteurs[21], auxquels nous renvoyons le lecteur, ont dévoilé les symétries d'intervalles, les procédés de rotation et de translation de *Déserts*. Ce système, que nous ne pouvons pas détailler dans le cadre de cet article, sous-tend toute la structure harmonique de l'œuvre, dans ses aspects horizontaux et verticaux.

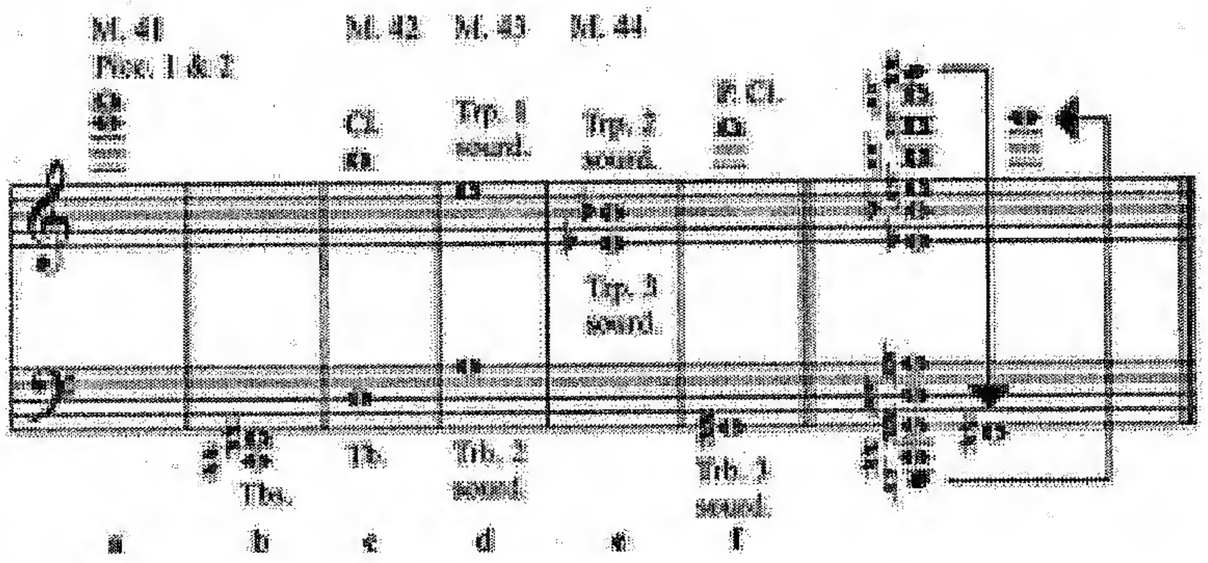
III. LES COMPLEXES SONORES

Varèse a conçu sa partition comme un organisme qui se développe par croissance continue. C'est d'ailleurs pour cela qu'il est difficile de segmenter cette œuvre à l'intérieur des sections délimitées par le compositeur. La forme semble fonctionner en sous-sections closes en termes de matériau harmonique et timbrique, mais les chevauchements et le principe de transformation continue rendent toute subdivision inappropriée. Varèse comparait sa façon de composer au phénomène de cristallisation : *« Il y a d'abord l'idée ; c'est la* "structure interne" *; cette dernière s'accroît, se clive selon plusieurs formes ou groupes sonores qui se métamorphosent sans cesse, changeant de direction et de vitesse, attirés ou repoussés par des forces diverses »*[21]. Il n'y a donc pas de moule prédéfini, mais une forme qui se crée au fur et à mesure des interactions entre le matériau et les forces en action.

La matrice d'intervalles, apparue m. 23, semble être cette « structure interne » destinée à croître et à se métamorphoser. Nous allons en donner quelques exemples les plus frappants. La matrice atteint pour la première fois dans la pièce sa réalisation complète (avec le total chromatique) mm. 41-45. Le passage est célèbre pour sa graphie avec des lignes pointillées verticales qui subdivisent les mesures. Cet artifice d'écriture est destiné à obtenir une meilleure précision des attaques. Le but de Varèse est ici de créer une sonorité composite mouvante à partir de hauteurs gelées chacune dans un registre (Exemple n°2). Celles-ci sont groupées en dyades, les registres extrêmes apparaissant en premier (*sol*$_5$/*do*$_6$ et *do#*$_1$/*fa#*$_1$), puis l'espace interne étant rempli progressivement (*ré*$_2$/*si*$_3$, *la*$_2$/*mi*$_4$, *mib*$_3$/*sib*$_3$, *sol#*$_1$/*fa*$_5$).

Deux sons (*fa#*$_1$ et *sol*$_5$) semblent ne pas obéir à la structure de la matrice. Mais, il suffit de replier les deux sons extrêmes de cinq octaves vers le haut et vers le bas pour obtenir l'étage-

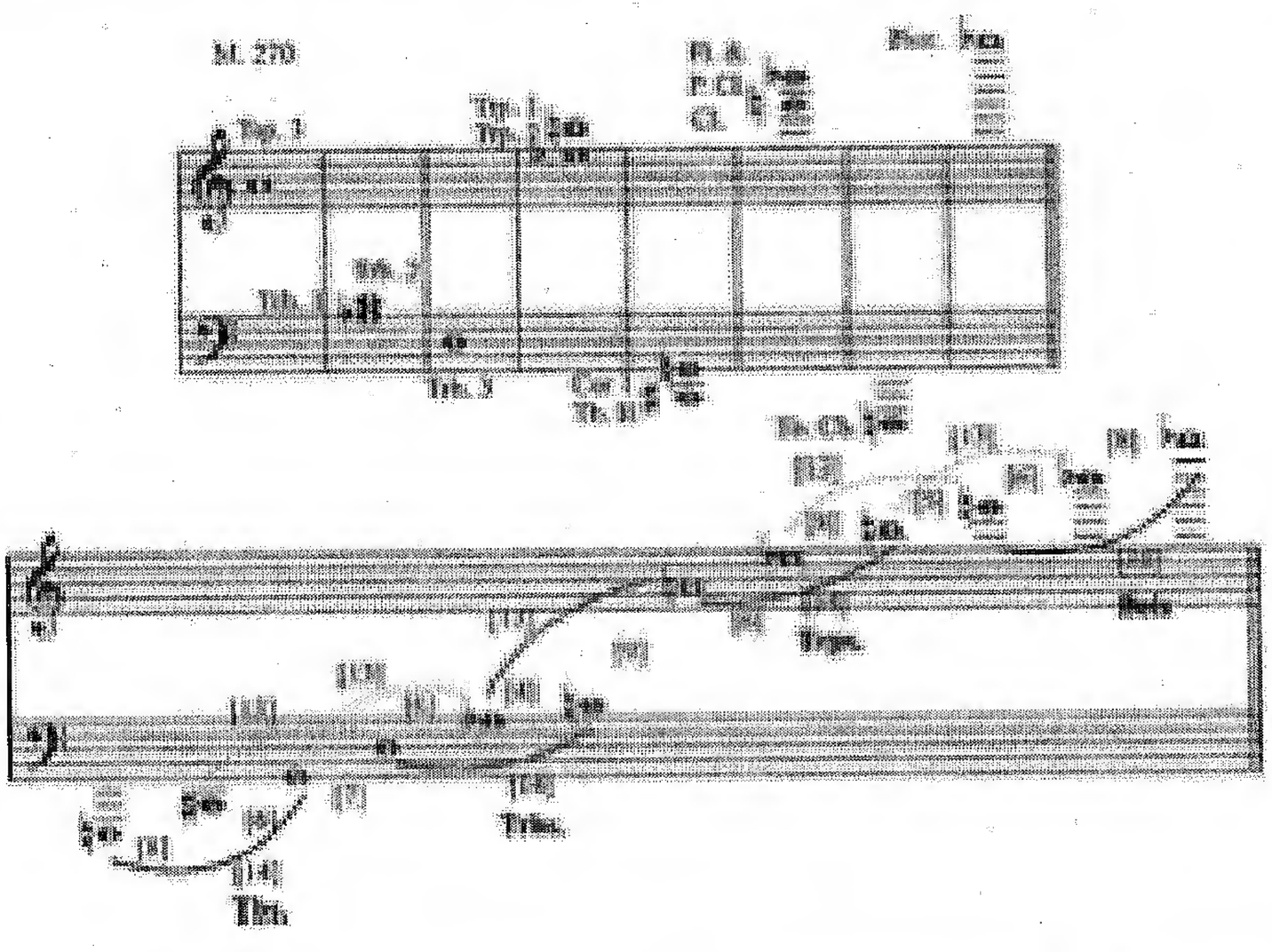
ment complet de quintes justes et de quartes augmentées. Il semble que le compositeur cherche à différencier trois plans par les registres et le contenu intervallique : les registres extrêmes constituent deux plans en quartes justes, le registre médian regroupe divers intervalles. Cette différentiation est renforcée par les décalages temporels et les timbres puisque les cuivres produisant les sons intermédiaires sont munis de sourdines. La transition entre les plans aigu/grave et le plan médian est assurée par les résonances du piano et du gong grave.



Exemple 2. *Déserts*, mm. 41-45, schématisation du processus harmonique

A partir de cette structure de hauteurs, le compositeur va jouer sur les décalages rythmiques et les dynamiques (crescendo/decrescendo) afin d'obtenir une sonorité globale instable qui anticipe sur les effets de la musique électronique. Le compositeur joue sur les flux auditifs afin de créer une ambiguïté perceptive. L'oreille hésite entre une sonorité fusionnée et des timbres individualisés. On trouve des effets similaires à plusieurs reprises dans *Déserts* (par exemple mm. 85-93).

La matrice sous-tend aussi les complexes sonores étagés qui parcourent l'œuvre. Leur utilisation, dès *Amériques*, est systématisée dans *Déserts*. Ils se caractérisent par des volumes précisément calculés en termes d'intervalles, d'ambitus, de registration et d'orchestration pour produire différents degrés de tension. Les plus « volumineux », organisent, selon l'expression de Varèse, la « spéculation des distances » en balayant en quelques secondes un vaste registre et en atteignant *« des volumes sonores inattendus et littéralement explosifs »*[23]. Ils réalisent une sorte de décomposition spectrale comme si le son passait à travers un prisme. Il existe, dans *Déserts*, cinq complexes sonores étagés qui font intervenir le tutti des vents (mm. 115-117, mm. 149-151, m. 204-205, m. 270 et mm. 304-307). La plupart ont une structure d'intervalles proche de la matrice. Mais, la parenté avec celle-ci n'est pas toujours évidente, Varèse s'ingéniant à la masquer en permutant ou en repliant certains sons. C'est le cas, par exemple, de l'agrégat de 10 sons qui conclut le passage situé aux mm. 115-117 (*mib*$_0$, *la*$_0$, *mi*$_1$, *si*$_1$, *fa*$_2$, *fa#*$_3$, *do*$_4$, *sol*$_4$, *ré*$_5$, *sol#*$_5$). Il faut remplacer *si*$_1$ par *sib*$_1$ et *do*$_4$ par *do#*$_4$ (les deux sons réservés) et replacer *si*$_1$ et *do*$_4$ entre *fa*$_2$ et *fa#*$_3$ pour retrouver la matrice complète. Quelques-uns s'éloignent de la matrice comme celui situé au début de la quatrième section (m. 270). Isolé au milieu d'un passage pour percussions seules *pianissimo*, ce complexe sonore explose littéralement à l'oreille. Les douze sons du total chromatique s'étagent du centre (*la*$_3$) vers les extrêmes (*fa*$_0$ - *solb*$_6$), couvrant un très large ambitus (73 demi-tons), et ceci en une seule seconde (Exemple 3). Cette expansion dans le domaine des fréquences, est d'ailleurs couplée à une dilatation dans le domaine temporel puisque les valeurs rythmiques s'allongent de la double croche au triolet de noires (ce qui laisse penser que Varèse avait réfléchi à une relation entre hauteurs et durées). La structure de l'agrégat repose sur quatre groupes de timbres correspondant chacun à un pupitre (tubas plus un cor, trombones, trompettes et bois). Chaque groupe est délimité par un intervalle de neuvième majeure (14 demi-tons). Au lieu de diviser chaque



Exemple 3. *Déserts*, m. 270, schématisation du processus harmonique

groupe symétriquement par une quinte juste, Varèse choisit des intervalles de quarte augmentée et de sixte mineure (ou de tierce majeure), qui provoquent des relations internes de neuvièmes mineures. Varèse semble donc avoir cherché une structure qui mixe les intervalles de neuvièmes majeures (rappelant le début de la partition) et de neuvièmes mineures (la matrice).

Ces quelques exemples montrent à quel point le compositeur de *Déserts* ne sépare plus les aspects harmoniques et timbriques. Le son, résultant de l'interaction de ces deux dimensions, joue donc chez Varèse un rôle structurel fondamental : *« Les timbres et leurs combinaisons – ou mieux, la qualité des sons et des agrégations sonores d'intonations différentes, au lieu d'être accidentelles, font partie de la forme, donnent une couleur. Elles différencient les divers plans et les diverses masses de sons et créent ainsi l'impression de disjonction »*[24]. Ces principes, édictés pour la musique instrumentale, sont également valables pour la composition des parties électroacoustiques. Ainsi, affirmait-il à Georges Charbonnier : *« les principes musicaux demeurent les mêmes qu'un compositeur écrive pour l'orchestre ou pour bande magnétique »*[25].

IV. LES INTERPOLATIONS DE SON ORGANISE

La première version des interpolations de son organisé a été composée, comme nous l'avons vu, de 1952 à 1954. Cependant, Varèse, insatisfait du résultat, souhaita les améliorer. Grâce à Vladimir Ussachevsky, directeur du Columbia-Princeton Electronic Music Center, il put retravailler les bandes avec l'assistance du compositeur Bülent Arel et du scientifique Max Mathews. Quatre versions virent le jour jusqu'à la version définitive datant de 1961. Celle-ci, comparée à la version de 1954, a bénéficié d'un meilleur équipement et de l'expérience acquise avec le *Poème électronique* (1958). Dans la version de 1961, les traitements, plus nombreux, et l'utilisation de l'espace sont beaucoup plus aboutis. C'est pourquoi nous avons préféré cette version à celle de 1954 pour l'analyse des interpolations (enregistrement de *Déserts* par Robert Craft[26]).

Afin de faciliter l'écoute, nous avons représenté chaque interpolation par trois visualisations du son (Figures 1, 2 et 3). La partie supérieure est un sonagramme qui représente le contenu spectral dans le temps (en abscisse le temps, en ordonnée les fréquences). Plus une fréquence ou une zone de fréquences possède une forte énergie, plus elle est sombre. La partie médiane correspond à deux mesures du signal, utilisées fréquemment en reconnaissance de la parole, qui permettent de visualiser des variations globales du son. Les bandes verticales représentent le centre de gravité du spectre (*spectral centroid*, SC), et la courbe le taux de passage par zéro (*Zero Crossing Rate*, ZCR). Des valeurs élevées de centroïde spectral indiquent un son brillant (lorsque les bandes du graphique sont claires). Des valeurs élevées de taux de passage par zéro indiquent que le son est bruité (les pics de la courbe). La partie inférieure est une représentation de l'amplitude du signal, mais en fonction des canaux droit (en haut) et gauche (en bas) de la stéréo. Cette représentation donne des indications sur la spatialisation du son.

Le matériau de base des interpolations est constitué de bruits industriels enregistrés dans diverses fonderies, scieries et usines de Philadelphie, mais également de sons d'instruments à percussion (timbales, caisse claire, claves, blocs de bois, gong), de sons d'orgue (enregistrés à l'église St. Mary of the Virgin de New York), et probablement, de quelques sons électroniques. Selon Varèse, les interpolations sont fondées sur *« des sons bruts (friction, percussion, sifflement, "swishing" ou sonorités cinglantes, broyage, souffle) qui ont été, grâce à l'électronique, filtrés, transposés, transmués, mélangés et composés pour s'adapter au plan préétabli de l'œuvre »*[27]. Ce matériau a donc été traité par amplification, filtrage, transposition, réverbération, puis monté en séquences selon les techniques communes à la musique concrète en France et à la *Tape Music* aux Etats-Unis. Il n'est par conséquent pas toujours facile de reconnaître sans ambiguïté les sources. Les ressemblances avec les bruits de l'environnement ou avec les percussions sont parfois brouillées par les transformations électroniques laissant l'auditeur dans un monde hybride entre réel et imaginaire. Les interpolations incarneraient-elles les déserts intérieurs, opposés aux déserts physiques symbolisés par les parties instrumentales, selon l'interprétation de Malcolm MacDonald[28] ?

L'effet produit par la première interpolation (durée 2'25) est effectivement celui d'une superposition hallucinatoire de sons. Avec les valeurs de ZCR et de CS les plus élevées, c'est l'interpolation la plus bruitée des trois (Tableau 1). On peut observer (Figure 1) plusieurs pics de bruit (à 0'32, 0'51, 1'19, 1'43, 2'04) qui correspondent à des sons proches du bruit blanc. La façon d'utiliser les sons industriels montre une certaine parenté avec l'écriture pour percussions, notamment au début où l'on imagine facilement des attaques, des roulements et des résonances de percussions. La première interpolation se divise en deux sections assez différentes séparées par un bref silence (à 1'19 sur le sonagramme). La première section, de caractère assez brutal, contraste des zones spectralement denses et temporellement lisses avec divers éléments : motif strident (0'51), bips électroniques (0'27), bruits métalliques rythmés (à 0'31), tenues instables dans l'extrême grave (0'41). La section se termine sur le motif strident à vide

Figure 1. *Déserts*, Interpolation I (sonagramme, CS, ZCR, amplitude)

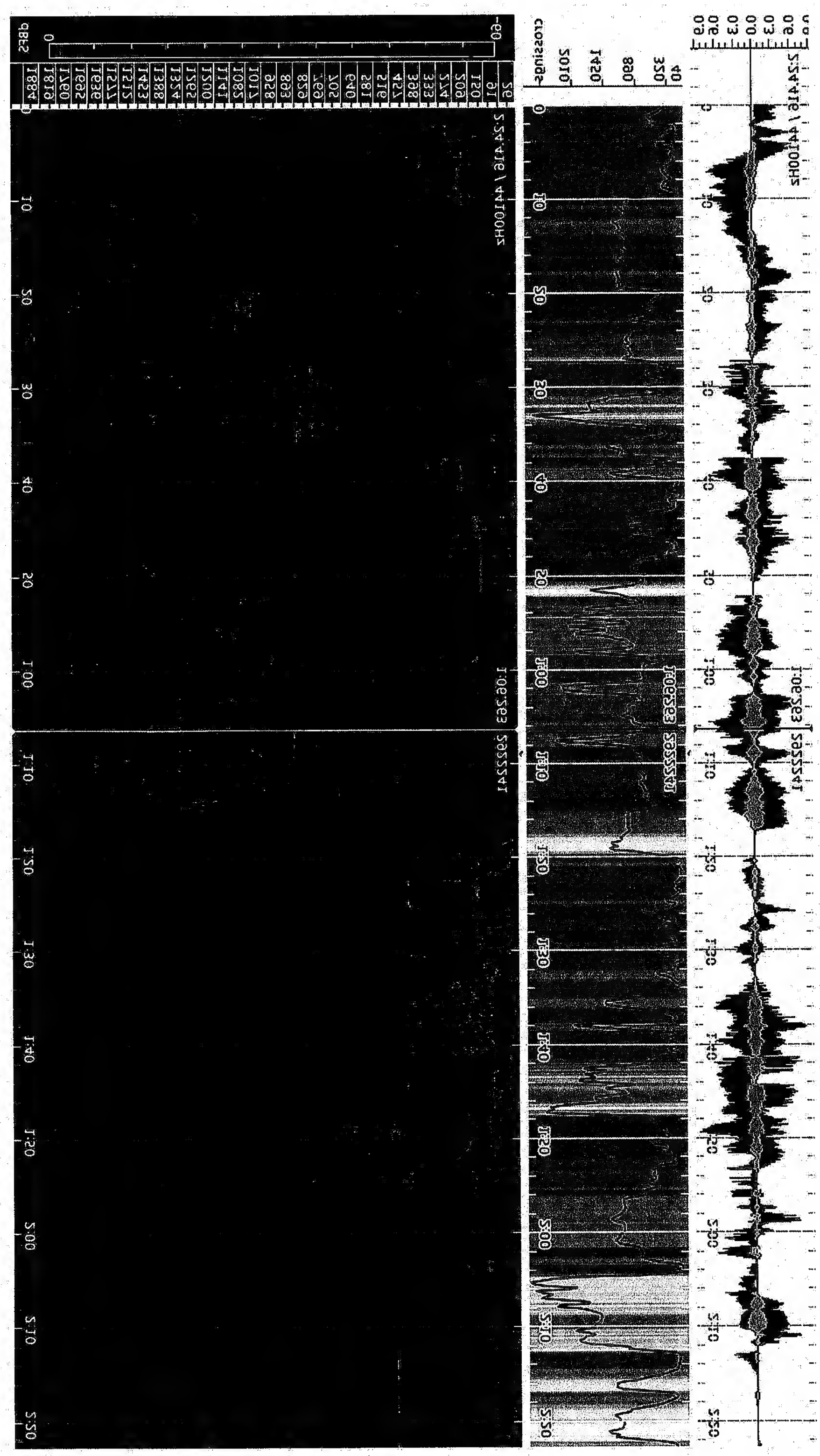


Figure 2. *Déserts*, Interpolation II (sonagramme, CS, ZCR, amplitude)

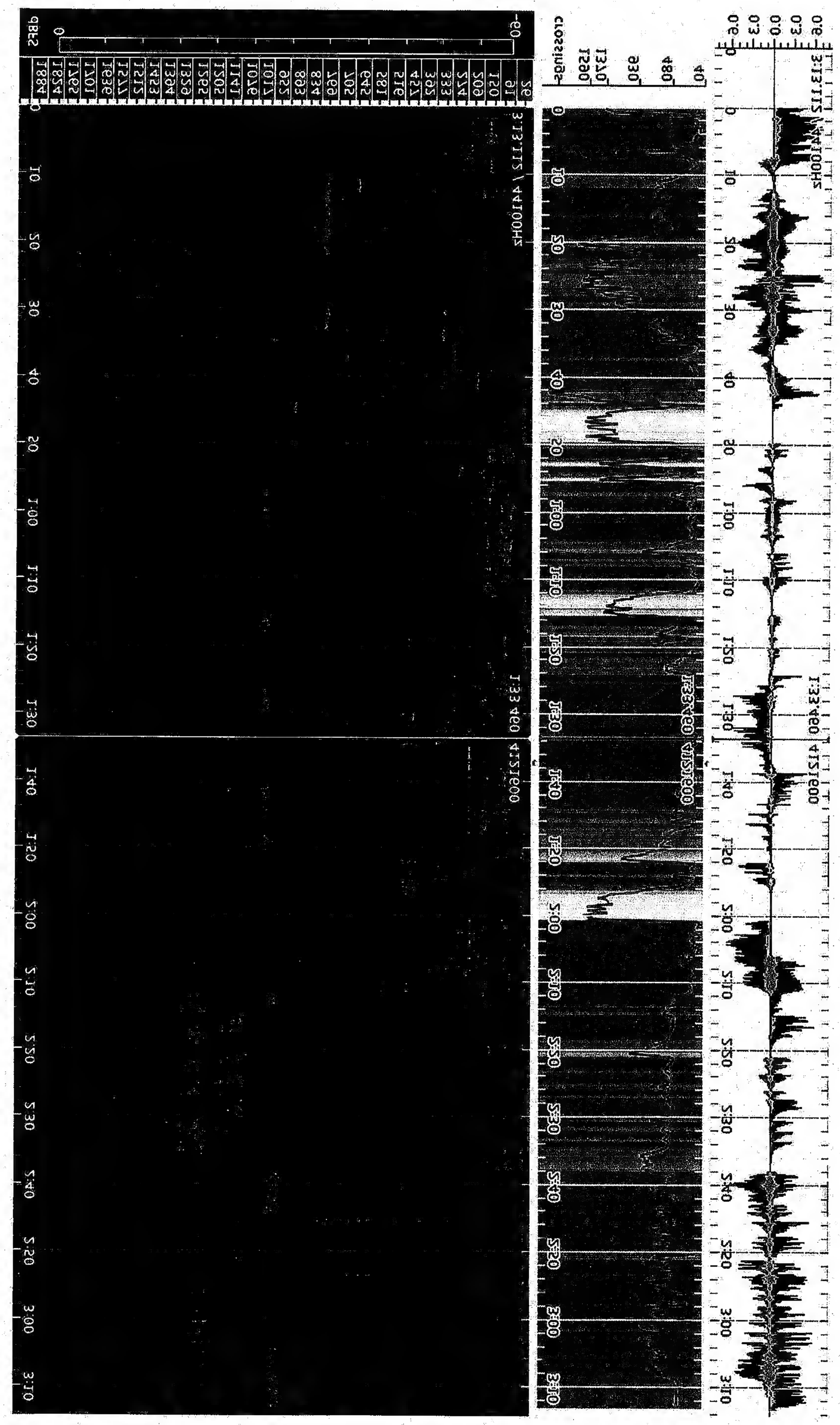
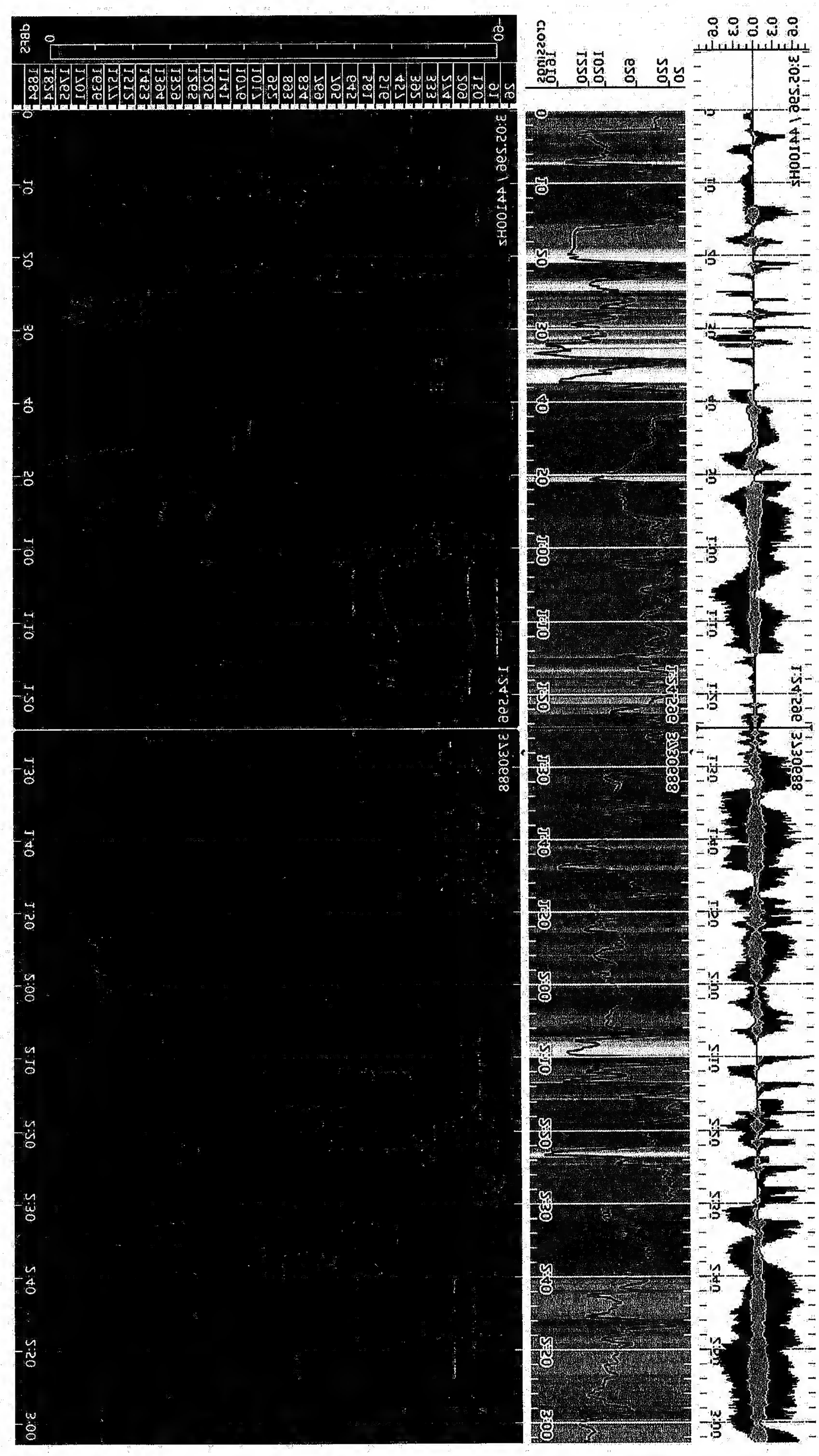


Figure 3. *Déserts*, Interpolation III (sonagramme, CS, ZCR, amplitude)



transposé un ton plus haut (*fa*$_6$). La seconde section se partage sons de percussions et sons à hauteur déterminée, notamment des glissandi qui évoquent des sirènes (à 1'51). L'interpolation se termine par une sonorité qui simule un timbre de cloche. Ce son, de fondamental *si*$_3$, est répété trois fois rappelant le début de la première section instrumentale. Il permet l'enchaînement avec la deuxième section instrumentale qui débute sur *do#*$_3$ au cor et *si*$_0$ au tuba contrebasse.

Un sentiment d'espace et de lenteur se dégage de la seconde interpolation (durée 3'13) qui réserve une place importante aux silences et aux déplacements du son (Figure 2). Selon Varèse, elle *« est écrite pour un ensemble de percussion »*[29]. Elle est d'ailleurs précédée par un passage de percussions seules à la fin de la deuxième section instrumentale afin de ménager la transition. Les valeurs de ZCR et de CS sont les plus faibles des trois interpolations (Tableau 1), c'est donc la moins bruitée. Ce paradoxe s'explique cependant par les percussions utilisées (le wood-block par exemple) qui possèdent des hauteurs audibles (visibles par les traits horizontaux du sonagramme). Le sonagramme comporte d'ailleurs peu de sons avec une énergie répartie sur tout le spectre contrairement à celui de la première interpolation. La seconde interpolation se divise en trois moments, distincts de façon visible sur le sonagramme : un début assez dense (jusqu'à 0'42) qui rappelle la première interpolation, un passage central aéré où la musique se fixe sur des attaques isolées, des sons répétés à hauteur fixe (*do*$_5$ à partir de 1'00, 1046 Hz), des motifs de deux ou trois notes, des résonances graves entrecoupées de silences et un moment final constitué d'une polyrythmie (qui semble réalisée par copier-coller et transpositions). Le compositeur utilise divers traitements comme la lecture à l'envers (par exemple la cymbale *reverse* à 0'10), la transposition vers le grave (à 2'09) d'un motif de wood-block entendu précédemment (à 1'31, puis 1'51), la réverbération (wood-block à 2'11). La transition avec la troisième section instrumentale est réalisée par la répétition d'un son de wood-block, accordé sur un *si*$_3$, qui s'enchaîne à un motif de timbales (*si*$_1$, *mi*$_0$, *fa*$_2$).

Avec la troisième interpolation (durée 3'09), Varèse recherche visiblement une dramatisation de son propos : *« Le point culminant de l'œuvre se trouve dans la troisième interpolation et dans la quatrième section instrumentale »*[30]. Les sonorités sont plus variées (percussions, sons industriels, détonations, sons électroniques, enregistrement d'orgue à 1'31, puis 1'41), elles s'enchaînent avec un débit plus rapide et de façon plus désordonnée. La troisième interpolation est celle qui contient le plus de sons à hauteur déterminée, mais la plupart du temps ces hauteurs sont instables et produisent des glissandi plus ou moins larges (visibles par les courbes parallèles sur le sonagramme). L'interpolation peut se diviser en quatre moments : un passage initial avec des sons industriels un peu lointains et se mouvant dans l'espace, une section « instrumentale » (à partir de 0'51) avec des sons de percussions mêlés à un drone (*la*$_1$, 110 Hz), des sons électroniques et un orgue (vers 1'40), un moment qui évoque des sons vocaux (à partir de 1'50) comprenant des glissandi, des impulsions et des sons bruités et une coda (à partir de 2'39) qui conclut par un complexe sonore étagé crescendo qui aboutit à un *sol*$_5$ (1567 Hz), procédé emprunté à sa musique instrumentale.

	Interpolation I		Interpolation II		Interpolation III	
	CS	ZCR	CS	ZCR	CS	ZCR
Moyenne	2453,90	633,68	1850,84	379,91	2155,02	533,02
Maximum	7154,37	2077,00	6362,26	1770,00	6042,55	1576,00
Minimum	460,56	0,00	410,23	0,00	462,74	0,00
Ecart-Type	1128,26	422,43	1193,01	325,21	970,63	324,89

Tableau 1. Valeurs de centroïde spectral (CS, en Hz) et taux de passage par zéro (ZCR)

V. CONCLUSION

Varèse appartient à une génération de compositeurs nés à la fin du XIX^e siècle (Schœnberg, Berg, Webern, Bartók, Stravinsky, etc.) qui ont ressenti le besoin de rompre, d'une manière plus ou moins radicale, avec le système tonal. Cependant, Varèse ne cherche pas seulement un moyen de substitution au système tonal, mais un moyen de libérer le son, de s'affranchir de la pensée grammaticale, et finalement de composer le son lui-même. La musique devient du « son organisé », et la composition un art-science qui s'ouvre à tous les possibles. *Déserts* représente l'aboutissement d'une vie consacrée à la recherche de ce nouveau paradigme compositionnel axé sur le son.

L'esthétique sonore de Varèse renvoie aux réalisations architecturales modernes faites de béton, de verre et d'acier. A l'instar des Wright, Mies van der Rohe, Gropius ou Le Corbusier, Varèse invente de nouvelles techniques et intègre de nouveaux matériaux qu'il déploie dans l'espace. Écouter une pièce de Varèse, c'est accepter d'avoir une expérience autant physique que psychologique, autant émotionnelle qu'intellectuelle.

Sa musique est par conséquent acceptée ou rejetée en bloc, mais ne conduit jamais à l'indifférence. En témoignent les réactions épidermiques provoquées presque à chaque création, de *Bourgogne* (1910) jusqu'à *Déserts* (1954). La première de *Déserts*, le 2 décembre 1954 au Théâtre des Champs-Elysées, fut un de ces moments où la puissance créatrice d'un homme marque à jamais l'Histoire. Au-delà du scandale qu'elle provoqua, qui au fond n'est qu'anecdotique, l'*opus magnum* de Varèse ouvrait magistralement la voie à de nombreuses générations de compositeurs de Boulez à Grisey, ou de Zappa à Merzbow.

(*) Maître de conférences Université de Bourgogne. Centre Georges Chevrier (CNRS UMR 5605). philippe.lalitte@u-bourgogne.fr

Notes

[1] Casa Ricordi (n°135313).

[2] Rapporté par Odile Vivier *in Varèse*, Paris, Seuil, 1973, p. 147-148.

[3] Quelques pièces mixtes précèdent *Déserts* parmi lesquelles : *Jazz et jazz* pour piano et bande d'André Hodeir, *Orphéo 51* (1951) pour voix, instruments et bande de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, *Capriccio for violin and two sound tracks* (1952) de Henk Badings, *Musica su due dimensioni* (1952, rév. 1958), pour flûte et bande de Bruno Maderna.

[4] VARESE, Edgard, *Ecrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 164.

[5] CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1970, p. 75.

[6] Le premier disque (EMS 401) comprend *Intégrales* et *Octandre* sous la direction de Frederic Waldman, *Densité 21,5* (René Leroy) et *Ionisation* (Juilliard Percussion orchestra). Le producteur, Jack Skurnick, mourut avant d'avoir pu réaliser le second disque.

[7] Lettre du 10 juin 1952, dans *Edgard Varèse – André Jolivet, Correspondance 1931-1965*, édition établie par C. Jolivet-Erlih, Genève, Editions Contrechamps, 2002, p. 186.

[8] Dès les années 1930, Varese fut intéressé par le film comme médium d'expérimentation sonore. Dans les années 1940-1950, il collabora avec le photographe Thomas Bouchard pour plusieurs films : *Fernand Léger in America - his new Realism* (1942-1945), *Kurt Seligman, The Birth of a Painting* (1950) et surtout *Around and About Joan Miró* pour lequel il composa une séquence de musique électroacoustique (*Procession de Vergès*).

[9] En fait, mais Varèse l'ignorait, Disney était déjà engagé dans la production d'un film documentaire intitulé *Living Desert*, qui eut un succès mondial.

[10] Rapporté par Olivia Mattis, *op. cit.*, « Varèse's Multimedia Conception of *Déserts* », *Musical Quarterly*, vol. 76, n°4, 1992, p. 561-562.

[11] La première diffusion en stéréophonie à la Radio française date du 18 juin 1950. Voir à ce sujet : GAYOU, Evelyne, *GRM, Le Groupe de Recherches Musicales, Cinquante ans d'histoire*, Paris, Fayard, 2007.

[12] Témoignage d'Henry Barraud, *in Cahiers d'Histoire de la Radiodiffusion*, n° 43, décembre 1994-février 1995, p. 160.

[13] Edgard Varèse : création de *Déserts* et entretiens avec Georges Charbonnier, 2 CD, INA, Mémoire vive, IMV075.

[14] CHARBONNIER, Georges, *op. cit.*, p. 19-20.

[15] *Ibid.*, p. 71.

[16] HELMHOLTZ, Hermann von, *Die Lehre von den Tonempfindungen. Als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Braunschweig, 1863. Fac-similé de l'édition française (1868), *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, traduction française de M. G. Guéroult, Paris, Editions Jacques Gabay, 1990.

[17] Voir à ce sujet : LALITTE, Philippe, « L'architecture du timbre chez Varèse : la médiation de l'acoustique pour produire du son organisé », *Analyse musicale* n°47, 2003, p. 34-43 ; « Son organisé et spéculation sur les distances chez Varèse », *Cahiers de la Société Québécoise de Recherche Musicale*, Vol. 9, n°1-2, 2007, p. 125-139.

[18] WHITTALL, Arnold, « Varese and Organic Athematicism », *The Music Review*, vol. 28, 1967.

[19] VARÈSE, Edgard, *Ecrits*, *op. cit.*, p. 150.

[20] Voir à ce sujet : LALITTE, Philippe, « *Arcana* d'Edgard Varèse, thématique et espace des hauteurs, un univers musical en expansion », *Analyse musicale*, n°3, 1986, p. 65-70 ; « *Densité 21,5*, un condensé d'harmonie-timbre », dans T. Horodyski et P. Lalitte (Eds.), *Varèse : du son organisé aux arts audio*, Actes des journées Varèse, 30 et 31 mars 2006, Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 245-273.

[21] Voir à ce sujet : BERNARD, Jonathan W., *The Music of Edgard Varèse*, New Haven and London, Yale University Press, 1987 ; CHOU Wen-Chung, « Converging lives: Sixteen Years with Varèse », *in* F. Meyer et H. Zimmermann (éds), *Edgard Varèse : Composer, Sound Sculptor, Visionary*, Woodbridge Suffolk, The Boydell Press, 2006, p. 348-360 ; DE LA MOTTE-HABER, Helga, *Die Musik von Edgard Varèse*, Hofheim : Wolke Verlag, 1993 ; HORODYSKI, Timothée, « Multiplicité des points de vue analytiques dans *Déserts* », *in* T. Horodyski et P. Lalitte (éds.), *Varèse : du son organisé aux arts audio*, Actes des journées Varèse, 30 et 31 mars 2006, Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, p. 245-273.

[22] VARÈSE, Edgard, *Ecrits*, *op. cit.*, p. 159.

[23] Edgard Varèse, *op. cit.*, p. 63-64.

[24] Edgard Varèse, *Ecrits*, *op. cit.*, p. 120.

[25] Georges Charbonnier, *op. cit.*, p. 85.

[26] Version rééditée en CD récemment : *The Varèse Album*, Arthur Gleghorn flûte, Donna Precht soprano, The Columbia Symphony Orchestra, dir Robert Craft, 2007, Wounded Bird Records, WOU 1078.

[27] Rapporté par Odile Vivier *in Varèse*, Paris, Seuil, 1973, p. 154.

[28] Malcolm MacDonald, *Varese: Astronomer in Sound*, London, Kahn & Averill, 2003.

[29] Edgard Varèse, « *Déserts* », *Musical Quarterly*, vol. XLI, n°3, juillet 1955, p. 371-372.

[30] *id.*

Muriel Joubert (*)

Éléments d'analyse comparée : pour une vision microscopique du son…

I. « *QUELQUE CHOSE QUI DOIT PROVENIR DU SON* »[1]

En privilégiant d'autres instruments comme les vents et les percussions, en imaginant l'électronique, Varèse a mené une réelle réflexion sur le son. Plus particulièrement, l'apport de Varèse est admirable à partir du moment où il décide d'immobiliser le son comme pour le faire travailler de l'intérieur. « *Moi, je veux être à l'intérieur du matériau sonore, être une partie de la vibration acoustique pour ainsi dire* »[2].

Dans de nombreuses œuvres – *Intégrales*, *Ecuatorial*… – et spécifiquement dans *Déserts*, il est fréquent que dans une phrase, l'instrument se fixe sur un son (parfois deux). Toute l'attention est alors focalisée sur cette tenue, dynamisée par différentes techniques. Le son est donc varié soit par une progression dynamique (*crescendo / decrescendo*), soit par son attaque (franche ou douce) qui peut consister en une répétition plus ou moins rapide de la même note, soit par une couleur différente (« cuivrer » un timbre par exemple). Il peut aussi être modifié grâce à l'intervention d'un autre instrument qui le « monnaye » sur la même note, ou qui enrichit son enveloppe harmonique, ou qui lui procure une dimension rythmico-timbrique (percussions).

II. LE TEMPS ORIENTAL DU SON

« […] *il est curieux de constater que c'est précisément ce manque de fluidité mélodique continue de notre musique occidentale qui semble déranger les musiciens orientaux. Pour leurs oreilles, notre musique ne glisse pas, mais résonne d'une façon saccadée, coupée d'intervalles et de trous* »[3]. Arrêter le son pour mieux l'écouter et saisir son essence : dès le début du 20e siècle (avec Debussy), les compositeurs sont imprégnés de la philosophie orientale du temps. Or arrêter le son, c'est non seulement le contempler, mais c'est aussi l'analyser.

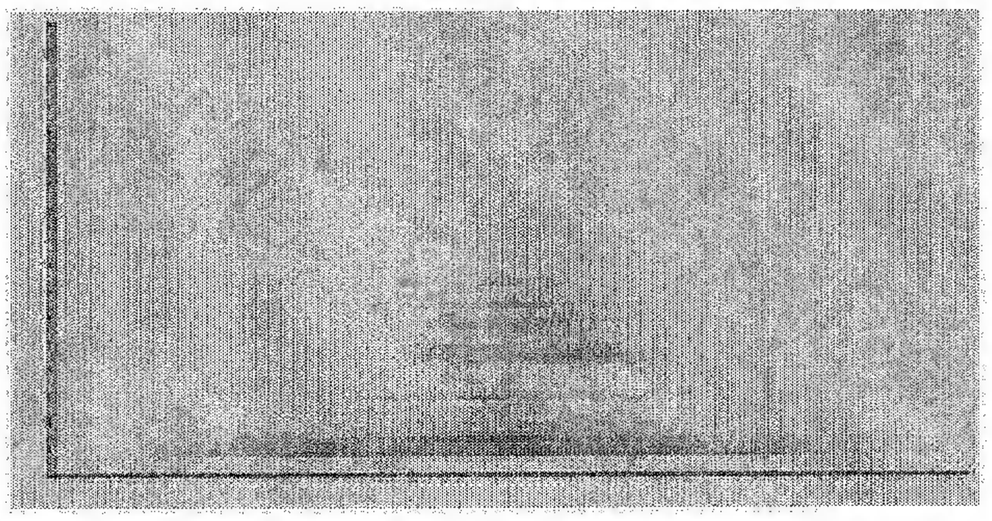
III. DES ARRETS MICROSCOPIQUES SUR LE SON : SCELSI, STOCKHAUSEN, LIGETI ET GRISEY

A partir des années 1950, **Giacinto Scelsi**, inspiré par les courants de pensée orientaux, explore le son, « *le premier mouvement de l'immobile* »[4]. En 1959, ses *Quatre pièces sur une note* se fondent chacune sur une hauteur unique (*fa, si, lab, la*)[5], enrichie de fluctuations micro-tonales ou de rares harmoniques. Rejetant toute écriture polyphonique, n'accordant pas une importance capitale au timbre (œuvres où les instruments sont interchangeables), Scelsi veut « entrer dans le son », pas dans sa pureté, mais dans la « *confrontation de sons infiniment proches* », qui provoquent « *une mystérieuse alchimie, un hypothétique frottement originel* »[6], rejoignant l'aspect incantatoire d'une pièce comme *Intégrales* de Varèse.

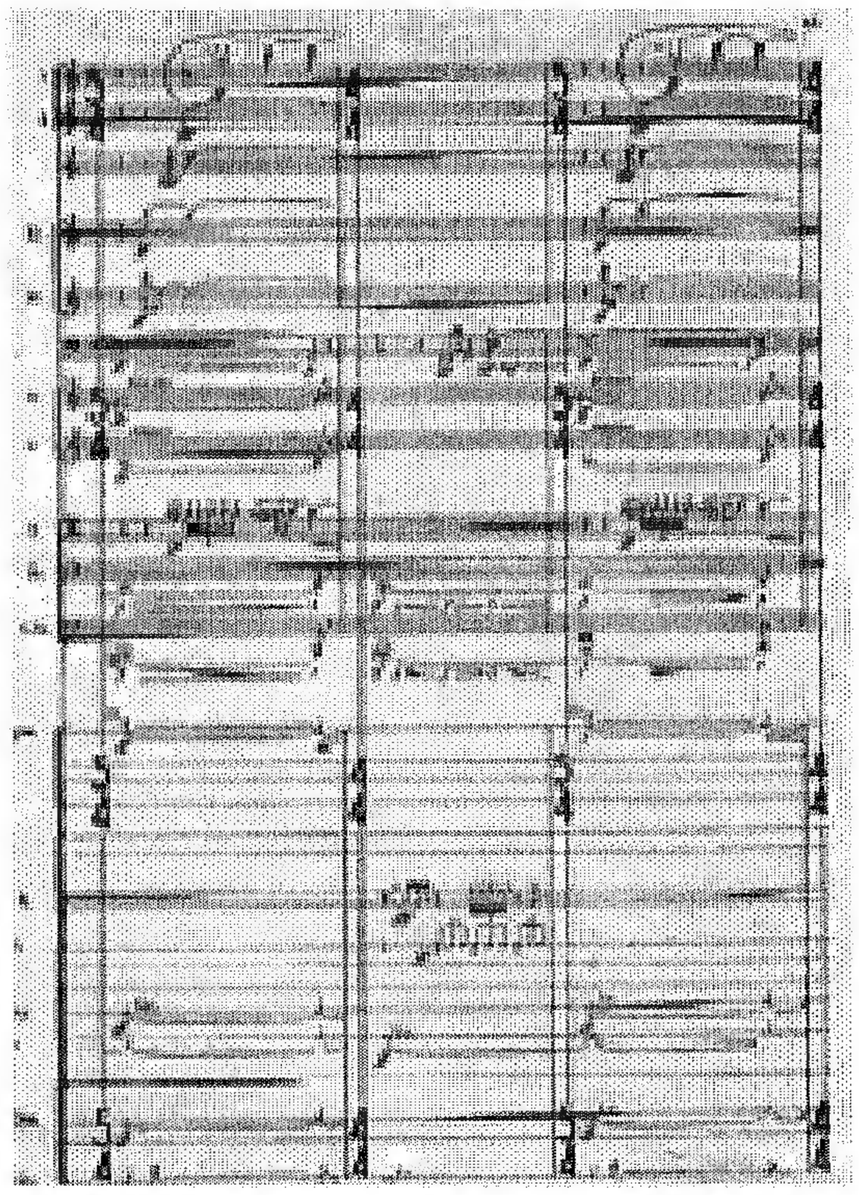
Deux ans après *In C* de Terry Riley, qui fait entendre dans un contexte minimaliste répétitif un unique accord de *Do* Majeur, *Stimmung* (1968) de **Karlheinz Stockhausen** résonne comme une immense vibration des harmoniques de *sib* (seulement six sons utilisés) pendant plus d'une heure. Pour les six chanteurs solistes qui construisent l'œuvre au fur et à mesure, « *le chant doit être sans vibrato* »[7], à la manière des sons fixes varésiens. Stockhausen, qui pensait que « *chaque son a[vait] sa propre vie intérieure* », se plaisait à « *considérer à une grande échelle ce qui se passe à une très petite échelle à l'intérieur d'un son* »[8].

Parallèlement, **György Ligeti** faisait vivre par un grouillement intérieur une enveloppe sonore globalement immobile, et provoquait « *la possibilité d'étaler le discours et d'entrer à l'intérieur du son* »[9], selon les propres mots de **Gérard Grisey**, qui entend donc dans cette musique – et dans celles précédemment citées – « *une relation entre temps dilaté et microscopie du son qui préfigure sa propre esthétique* »[10]. « *Nous sommes musiciens et notre modèle est le son et non la littérature, le son et non les mathématiques, le son et non le théâtre, les arts plastiques, la physique des quantas, la géologie, l'astrologie ou l'acupuncture.* »[11] Cette célèbre revendication conduit les compositeurs du courant spectral à traiter le son par son analyse temporelle (transitoires d'attaque et d'extinction qui incluent le décalage des partiels harmoniques et leurs variations d'amplitude), visualisée grâce aux sonagrammes (Exemple 1). Le compositeur part de cette analyse d'un timbre (un *mi* de trombone par exemple pour une grande partie des *Espaces acoustiques*) et en déduit son éventail sonore de hauteurs (Exemple 3) – au dessin similaire aux projections sonores d'*Intégrales* ou *Déserts* de Varèse (Exemple 2). « *Tout se passe comme si l'effet de « zoom »*[12] *qui nous rapproche de la structure interne des sons ne pouvait fonctionner qu'en raison inverse concernant*

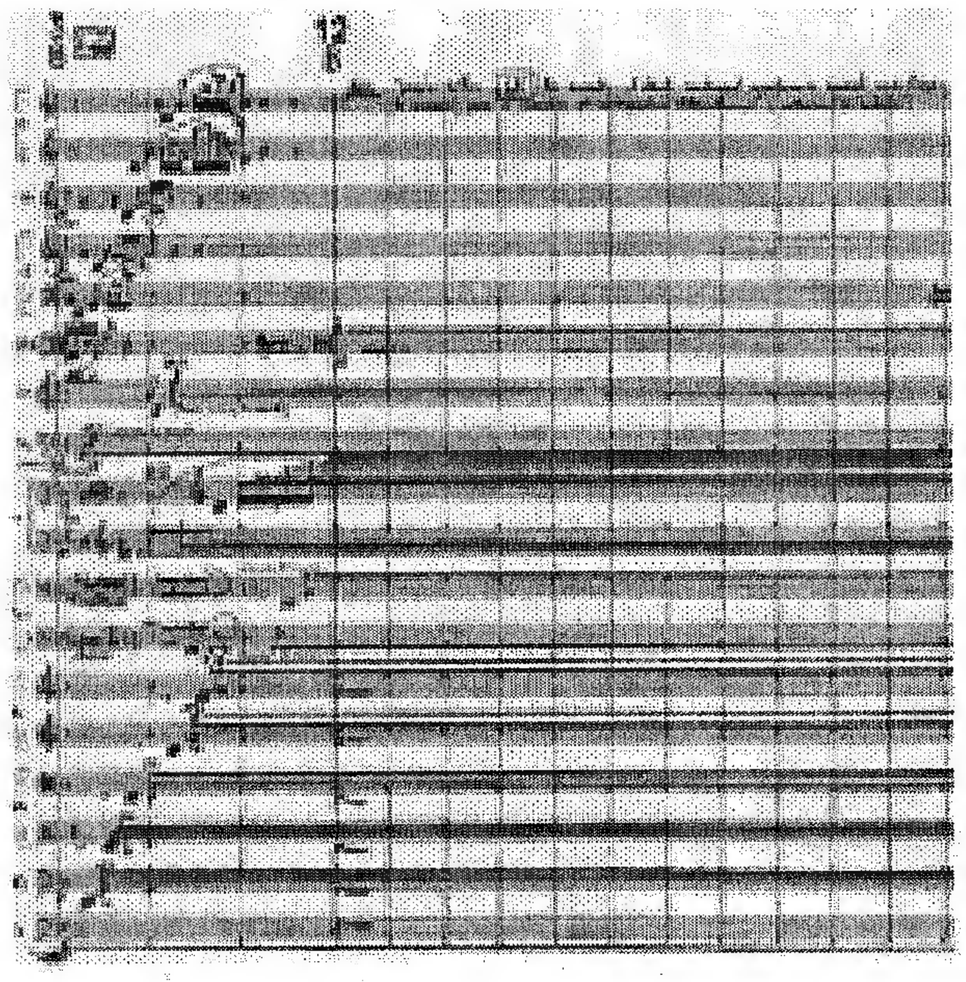
le temps. Plus nous dilatons notre acuité auditive pour percevoir le monde microphonique, plus nous rétrécissons notre acuité temporelle, au point d'avoir besoin de durées assez longues »[13].



Exemple 1 : exemple d'un sonagramme d'un son de cor anglais



Exemple 2 : *Intégrales* de Varèse
(Ricordi, édition de Chou Wen-chung, 1980, p. 13)



Exemple 3 : *Partiels* de Grisey (chiffre 42),
Ricordi, 1976.

(*) Professeure agrégée, docteure en musicologie et chargée de cours à l'Université Lumière Lyon 2.

Notes

[1] VARESE, Edgar, en 1937, *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois, 1983, p. 93.

[2] Id. en 1965, in *ibid.*, p. 187.

[3] Id. en 1961, in *ibid.*, p. 164.

[4] SCELSI, Giacinto, cité par Harry Halbreich, dans la notice du CD, Musidisc, 1989, MU 750, p. 3.

[5] En 1953, Ligeti avait écrit la première de ses onze pièces pour piano inclues dans *Musica Ricercata* sur une seule note (la) pouvant être octaviée, et enrichie à la toute fin d'une 2e note.

[6] AMBLARD, Jacques, in http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2871/workcourse/

[7] STOCKHAUSEN, Karlheinz, in notice de la partition, Vienne, Universal Edition, 1969.

[8] In COTT, J., *Conversations avec Stockhausen* », Paris, Lattès, 1976, p. 181.

[9] In Interview par Ivanka Stoïanova, éditions Ricordi, Paris, 1990, p. 22.

[10] BAILLET, Jérôme, *Gérard Grisey, Fondements d'une écriture*, Paris, L'Itinéraire/L'Harmattan, 2000, p. 8.

[11] GRISEY, Gérard, « Le devenir des sons », in *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine, L'Itinéraire en temps réel*, dir. Danielle Cohen-Levinas, Paris, L'Itinéraire/L'Harmattan, 1998, p. 298.

[12] A propos de l'effet de zoom, se reporter aussi à l'œuvre *L'esprit des dunes* de Tristan Murail, qui prend comme référence un film de Dali, *Impressions de Mongolie extérieure* (in LALITTE, Philippe, « Le spectre d'une voix, Une analyse de *L'esprit des dunes* », in *Tristan Murail*, textes réunis par Peter Szendy, Paris, IRCAM / L'Harmattan, 2002, p. 72)

[13] GRISEY, Gérard, « Zur Entstehung des Klanges », *Därmstädter Beitrage zur Neuen Musik*, XVII, Mainz, Schott, 1978, p. 77, en français dans « Tempus ex machina », *Entretemps*, n°8, Paris, 1989, p. 101.

Muriel Joubert (*)

Fiche de synthèse : *Déserts* de Varèse

1921 :Amériques
1921 :Offrandes
1923 :Hyperprism
1924 :Octandre
1925 :Intégrales
1927 :Arcana
1931 :Ionisation
1934 :Ecuatorial
1936 :Density 21.5

1954 :Déserts
1958 :Poème électronique
1961 :Nocturnal (inachevé)

Enfance, adolescence, études scientifiques	Etudes musicales	Œuvres perdues ou brûlées	Période créatrice		Long désert ...	Dernières œuvres
Bourgogne et différents lieux	Paris	Paris-Berlin	USA	Paris	USA	

1883 .....1903 .....1908 .....1916 ...1928 . 1933..... **1966**

Né à Paris **Mort à New York**

I. ELEMENTS DE BIOGRAPHIE

Hormis la composition, les activités musicales de d'Edgard Varèse furent multiples : direction d'orchestre, organisation de concerts, enseignement et conférences. Avec son orchestre, le New Symphonic Orchestra, puis avec L'International Composers' Guild, Varèse a toujours défendu la musique moderne, française ou européenne, – pourvu qu'elle ne soit pas néo-classique.

La disparition de nombreuses partitions avant son départ pour l'Amérique nous laisse l'image d'un compositeur qui fait table rase avec le passé pour révéler des œuvres, dès les années 20, peu nombreuses, mais révolutionnaires.

II. *DESERTS* : CONTEXTES DE COMPOSITION ET DE CREATION

1. De multiples déserts

L'œuvre suit une longue période créatrice de « désert », pendant laquelle Varèse souffre de dépressions. C'est lors de sa retraite à Santa Fe au Nouveau Mexique, que le compositeur découvre les différents déserts américains... *Déserts*, partition terminée en 1954 alors que Varèse a 70 ans, c'est donc à la fois *« les déserts physiques, du sable, de la mer, des montagnes [...] des rues désertes dans les villes »*, mais aussi *« ce lointain espace [...] où l'homme est seul dans un monde de mystère et de solitude essentielle »*.

2. Une œuvre mixte

Déserts s'intègre à l'origine dans un projet de film sur les déserts américains où la musique aurait été conçue en premier. L'œuvre comprend une partition instrumentale entrecoupée de trois interpolations électroniques, s'inscrit donc dans ce que l'on appelle la musique « mixte ».

La partie instrumentale regroupe des instruments à vent (flûtes, clarinettes, cors, trompettes, trombones, tubas), des percussions et un piano, au rôle principalement résonant.

Les bandes (achevées au Club d'Essai de Pierre Schaeffer) ont été enregistrées en plusieurs temps jusqu'à leur première version en 1954. Jusqu'en 1961, trois autres versions naîtront, enrichies d'une technologie et d'une expérience plus abouties (après le *Poème électronique* de 1958). Les bandes utilisent notamment des sons de fonderies et de scieries, des sons d'orgue et de percussions qui ont subi différents traitements comme l'amplification, le filtrage, la transposition, etc.

3. Le scandale

Le 2 décembre 1954, au Théâtre des Champs-Elysées de Paris, a lieu un des plus grands scandales de l'histoire de la musique, retransmis en direct ! Inséré entre Mozart et Tchaïkovski, *Déserts* est hué et injurié, à tel point que le bruit couvre les sons et que Varèse quitte la salle. Peu après, les créations allemande et américaine sont couronnées de succès.

III. *DESERTS* : LA MISE EN ŒUVRE D'UN VARESE VISIONNAIRE

Dès les années 20, Varèse tente de pallier l'insuffisante avancée de la technologie par de nouveaux choix compositionnels et instrumentaux. Dans ses *Ecrits*, le compositeur révèle constamment son aspiration à une musique « nouvelle » et fait partager ses idées révolutionnaires dont de nombreuses transparaissent dans *Déserts*.

1. Le son : du nouvel *instrumentarium* à l'électronique

Influencé par les découvertes acoustiques de Helmholtz, Varèse se concentre sur le son, simple *« perturbation atmosphérique »*, qu'il veut libérer de tout système de langage. L'écriture instrumentale de *Déserts* (sonorités de cloches, phénomènes d'échos) révèle une recherche sur les composantes harmoniques et inharmoniques d'un son qui ne se distingue plus du bruit. Le travail à partir du spectre sonore oblige le compositeur – et l'auditeur – à ne plus séparer l'harmonie et le timbre et annonce ainsi la musique spectrale des années 1970.

Bien avant *Déserts*, Varèse a rapidement écarté les instruments à cordes, trop « sucrés », pour privilégier l'éclat tranchant des bois, le large spectre des cuivres et la richesse des percussions. *Déserts* fait entendre des parties où seules les percussions jouent, rappelant *Ionisation*, pour percussionnistes seuls. A la recherche d'une musique dépourvue de vibratos et d'expressivité romantique, et qui pourrait s'inspirer des machines (sans les imiter comme le font les futuristes), Varèse trouve dans les sirènes de pompier une solution provisoire. Pourtant, Varèse s'en passe dans *Déserts* car une grande révolution a eu lieu : la musique électronique (en 1951 dans les studios de Cologne de Herbert Eimert) précédée de la musique concrète (Pierre Schaeffer en 1948). Avec l'électronique, le compositeur parvient à cette libération du son, pur ou saturé, se passe de l'instrument aux capacités limitées, et exploite ainsi les registres extrêmes.

2. Espaces, masses et formes sonores

La ligne mélodique se verticalise ; les masses sonores se heurtent et se répulsent, créant une sorte de *« quatrième dimension »*. Varèse pense en termes visuels, et parle souvent de *« projection sonore »*. Les *« accords gratte-ciel »* sont comme *« oxygénés »* pour mieux faire entendre le spectre sonore. La perception oscille entre fusion et individualisation des timbres.

A l'opposé de la forme comme moule à remplir, l'œuvre est comme un organisme qui se développe par croissance continue, comme résultat d'un processus, comme cristallisation. Malgré cela, *Déserts*, au-delà d'une structure qui alterne parties instrumentales (4) et interpolations électroniques (3), se développe autour d'une matrice harmonique initiale.

IV. CONCLUSION

« La base même de la création est l'irrespect », se plaisait à répéter Varèse. Travailler *« avec les rythmes, les fréquences et les intensités »* plutôt qu'avec les notes enfermées dans un système tempéré désuet, traiter avec des figures sonores plutôt qu'avec des mélodies, transformer un discours narratif en une temporalité qui se fige ou se meut dans l'espace : la démarche de Varèse annonce la musique de l'après 1945, de la musique concrète et électronique à la musique spectrale. *Déserts* se situe sur cette longue trajectoire.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Ecrits, correspondances, entretiens

VARESE, Edgard, *Ecrits*, textes réunis et présentés par Louise Hirbour, Paris, Christian Bourgois, 1983.

Edgard Varèse – André Jolivet, Correspondance 1931-1965, édition établie par C. Jolivet-Erlih, Genève, Editions Contrechamps, 2002

CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1970.

Etudes sur Varèse

MONTESSE, Alain, *Déserts: projections, projet de film* publié dans la revue Hors Cadre, n° 2, Presses de l'Université Paris-VIII, 1984, ISSN 0755-0863

VIVIER, Odile, *Varèse*, Paris, Seuil, 1973,

Varèse : du son organisé aux arts audio, sous la direction de T. Horodyski et P. Lalitte, Actes des journées Varèse, 30 et 31 mars 2006, Université Paris 8, Paris, L'Harmattan, 2008.

Page internet qui mentionne d'autres ouvrages sur le sujet

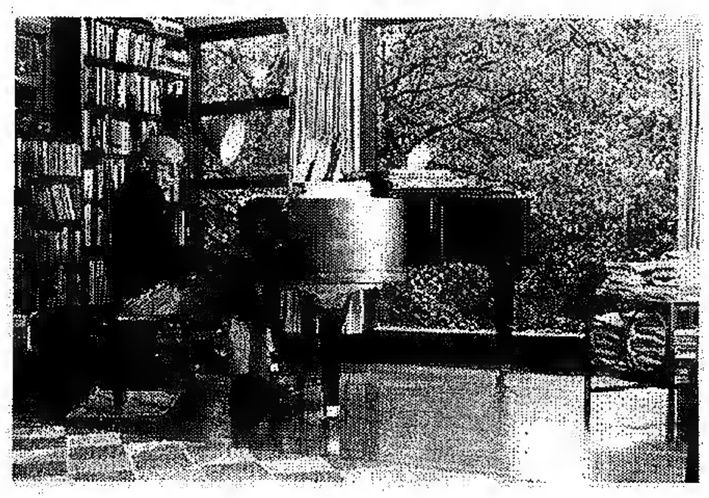
http://varese2005.free.fr/varese2005_biblio.htm

(*) Professeure agrégée, docteure en musicologie et chargée de cours à l'Université Lumière Lyon 2

5. Dossier Copland

Max Noubel (*)

Aaron Copland et la musique américaine



Copland au piano

Lorsque Copland vit le jour en 1900, la musique savante américaine était encore sous l'influence de la culture européenne. Avant qu'ils ne se tournent vers la France, après la Première Guerre mondiale, les compositeurs partaient étudier en terre germanique et, de retour au pays, perpétuaient la grande tradition classique et romantique de l'Ancien Continent. Mais face aux imposantes statures européennes qui les avaient influencés, les compositeurs autochtones n'apparaissaient que comme de pâles épigones. La conscience de devoir trouver une identité musicale authentiquement américaine s'était pourtant progressivement développée au cours du dix-neuvième siècle, mais se trouvait confrontée à la difficile prise en compte de la diversité des populations et des cultures due aux différentes vagues d'immigration. Le Brooklyn dans lequel le jeune Aaron, de parents russes juifs, allait grandir reflétait cet extraordinaire pluralisme avec ses quartiers peuplés d'Allemands, d'Irlandais, d'Afro-Américains, d'Indiens, de Finlandais ou encore d'Italiens.

I. REGARDS VERS UN PASSÉ INCERTAIN

Anton Dvořák (1841-1904) avait été l'un des premiers à penser que l'avenir musical de l'Amérique devait être fondé sur ses chants folkloriques de différentes origines et, tout particulièrement, sur les « mélodies noires »[1]. Les déclarations de ce prestigieux compositeur tchèque, alors directeur du Conservatoire National de New York (1892-1895), furent interprétées comme un défi à l'eurocentrisme de la plupart des compositeurs américains. Mais elles furent également, pour les plus progressistes, un encouragement à intégrer plus pleinement les ressources musicales propres à leur vaste pays. « *Non seulement l'influence de Dvořák était toujours forte deux décennies après qu'il eut quitté les États-Unis mais, de toute évidence, sa définition de l'américanisme en musique détermina les paramètres du débat sur le nationalisme pendant près d'un demi-siècle, soit jusqu'en 1940* »[2]. Aaron Copland eut certainement conscience très tôt de l'importance historique de ces aspirations identitaires probablement grâce à son premier professeur Rubin Goldmark (1872-1936) qui, dans un langage musical conservateur, avait manifesté son nationalisme en faisant explicitement référence à des musiques afro-américaines dans sa *Negro Rhapsody* (1912). Copland n'avait pas une connaissance musicologique très approfondie de la musique américaine du dix-neuvième siècle, mais il connaissait ses efforts progressifs pour trouver une identité. Il pensait cependant que les compositeurs de la *Second New England School* n'avaient été que d'honnêtes artisans qui étaient rentrés de leur séjour en Europe « *pleins d'admiration pour les trésors de l'art musical européen, avec la mission qu'ils s'étaient eux-mêmes fixés d'expliquer ces chefs-d'œuvre* »[3]. Cependant, malgré leur sérieux, ils n'apportaient, selon lui, rien de nouveau à la jeune génération. Copland manifestait seulement une certaine inclination pour la musique de George W. Chadwick (1854-1931) dont il appréciait la variété de styles et qui, neuf ans avant la *Symphonie du Nouveau Monde* (1893) de Dvořák, avait utilisé la mélodie pentatonique d'un chant noir dans l'« Allegretto Scherzando » de sa *Deuxième Symphonie* (1884). Comme beaucoup de ses contemporains, Copland pensait que « *la recherche d'ancêtres musicaux avait été abandonnée ou oubliée partiellement* [...] *parce que nous avions acquis la conviction qu'il n'y en avait aucun* »[4]. Malgré quelques timides tentatives, Copland ne fit cependant pas de réels efforts pour creuser ce passé.

II. COPLAND ET SES AINES

Il manifesta cependant un grand intérêt pour les compositeurs américains de la génération qui précédait la sienne et pour lesquels il avait établi une classification en cinq groupes. Les conservateurs, parmi lesquels il rangeait Goldmark, étaient par nature trop éloignés de son approche moderniste de la musique. Les folkloristes, ou « indianistes » tels Arthur Farwell (1872-1952), qui avait utilisé des chants indiens et Henry F. Gilbert (1868-1928), qui avait puisé dans la musique noire ou créole, avaient une démarche intéressante mais n'avaient pas les moyens techniques pour parvenir à un résultat satisfaisant. Les compositeurs « sophistiqués », parmi lesquels figuraient Charles Martin Loeffler (1861-1935)

et Charles T. Griffes (1884-1920) ne manquaient pas d'audace ni de raffinement, mais n'étaient pas assez en prise avec la vie de tous les jours.

Dans le groupe des compositeurs appartenant à la tendance ultramoderne se trouvaient les deux pionniers de la musique moderne américaine : Carl Ruggles (1876-1971) et Charles Ives (1874-1954). Si le premier se situait à l'opposé d'un américanisme cherchant son enracinement dans les musiques indigènes et populaires, le second prolongeait l'influence de Dvořák. Si l'on s'en tient à la musique pour orchestre, la *Deuxième Symphonie* (1900-1902) de Ives tire son matériau thématique de la riche tradition des musiques religieuses et populaires dans laquelle il avait grandi, sans rompre pour autant le lien avec la Vieille Europe. En effet, la musique fait entendre un nombre important de citations d'œuvres de grands maîtres européens comme Bach, Brahms ou encore Tchaïkovski. Copland entra en contact pour la première fois avec la musique de Charles Ives en 1929, par l'intermédiaire d'Henry Cowell (1897-1965) qui venait de publier dans *New Music* le second mouvement de la *Quatrième Symphonie* (1911-1916). Il fut stupéfié par l'extraordinaire complexité de la partition et prit alors conscience de l'importance que ce compositeur, resté longtemps ignoré en raison de la discrétion avec laquelle il avait volontairement maintenu son activité créatrice[5], allait jouer dans la quête d'identité de la musique américaine. « *Nous étions là, dans les années vingt, à chercher un compositeur de la génération précédente avec un "son américain", et ici il y avait Charles Ives composant cette incroyable musique – totalement inconnue de nous !* »[6]. Copland devait cependant se montrer critique à l'égard de son aîné. Il reconnaissait à sa musique un caractère expérimental exceptionnel qui le plaçait sur un pied d'égalité avec les grands novateurs européens du début du vingtième siècle[7], mais lui reprochait une production de qualité inégale et une écriture musicale souvent inutilement compliquée. Ces réserves n'altéraient pas l'admiration pour cette illustre figure de la musique américaine qu'il eut le grand regret de ne jamais avoir rencontré. Copland joua un rôle essentiel dans la redécouverte de Charles Ives aussi bien en dirigeant sa musique qu'en le programmant dans les nombreux concerts qu'il organisa.

Les premiers compositeurs ayant intégré dans leur musique des éléments rythmiques issus du jazz, comme John Alden Carpenter (1876-1951) et Louis Gruenberg (1884-1964) constituaient un modèle car ils considéraient le jazz et les musiques populaires comme une sorte de folklore particulièrement attrayant et apte à vivifier la musique « sérieuse » américaine. Tout comme George Gershwin (1898-1937), Copland fera sienne cette approche et tentera, essentiellement au cours des années vingt, une synthèse entre le jazz et la musique savante, notamment dans des œuvres comme *Music for the Theatre* (1925) et *le Concerto pour piano* (1926).

III. COPLAND ET LE JAZZ

Bien que bercé dans sa jeunesse par le ragtime, le blues et les accents jazzy de Tin Pan Alley[8], Copland ne prit réellement conscience du rôle que pouvait jouer le jazz dans une nouvelle identité musicale américaine que lors de son séjour à Paris (1921-1924). Ce fut en effet Nadia Boulanger[9], la célèbre pédagogue avec qui il étudia la musique ancienne, Fauré, Debussy et Stravinsky qui l'encouragea fortement à développer son intérêt pour le jazz et les musiques populaires de son pays. La fréquentation des musiciens de jazz, qui jouaient alors dans les bistros parisiens où se réunissaient souvent des artistes et intellectuels américains, contribua aussi à intensifier cet intérêt. Copland retourna à New York en juin 1924, peu de temps après la création de *Rhapsody in Blue* de Gershwin qui avait fait l'effet d'une bombe. Même s'il se défendit par la suite d'avoir subi l'influence de celui qui allait devenir son rival dans le domaine très contesté du « highbrow jazz »[10], il est très probable que les premiers succès de scandale que remporta Gershwin contribuèrent à convaincre Copland de l'intérêt qu'il pouvait y avoir à poursuivre l'exploration du jazz symphonique. L'intuition avec laquelle certains compositeurs européens comme, par exemple, Darius Milhaud (1892-1974) avec *La création du monde* (1923) avaient saisi l'intérêt du jazz, et la concurrence qui se développait entre musiciens américains modernistes[11] pour s'approprier ce genre sulfureux à la mode, jouèrent également un rôle important. Copland cachait à peine son opportunisme lorsqu'il déclarait : « *j'étais préoccupé par l'idée d'ajouter à la grande histoire de la musique sérieuse quelque chose qui eut un accent américain et le jazz me semblait une façon comparativement simple d'introduire la note jazz avec authenticité. Je voulais simplement l'utiliser avec plus de sophistication et dans une forme plus longue. C'était une façon facile d'être américain – rapidement américain - une façon que le monde reconnaîtrait comme étant américaine* »[12].

L'intérêt de Copland pour le jazz ne devait cesser de grandir tout au long de sa carrière. À la fin des années trente, il vouait une grande admiration à Duke Ellington (1899-1974) et, dans les années cinquante, il se passionnait pour les musiques de Lennie Tristano (1908-1978), Charles Mingus (1922-1979) et Billy Taylor (né en 1921).

IV. COPLAND ET LES COMPOSITEURS DE SA GENERATION

Copland entretint des relations souvent difficiles avec la jeune génération ultramoderne

qui fit souvent preuve d'ostracisme à son égard. Ce groupe avant-gardiste, qui évoluait autour de l'*International Composers' Guild* puis de la *Pan American Association* dirigées par Edgard Varèse (1883-1965) et de la *New Music Society* dirigée par Henry Cowell, défendait des positions radicales. Il rejetait le néoclassicisme de Stravinsky que les compositeurs américains disciples de Nadia Boulanger avaient importé aux États-Unis. Il se situait à l'opposé des approches folkloristes et suspectait les compositeurs utilisant les musiques populaires ou le jazz d'agir de façon démagogique pour toucher un large public. La musique ultramoderne rejetait le recours à la tonalité et cherchait dans l'exploration de la dissonance un nouveau langage musical américain capable de rivaliser avec le dodécaphonisme élaboré en Europe par le Viennois Arnold Schoenberg (1874-1951). Les ultramodernes, dont l'approche musicale était souvent élitiste, ne pouvaient admettre la recherche de simplicité menée par Copland pour atteindre plus directement le public car il s'agissait pour eux d'un inacceptable recours à la facilité. Les œuvres « abstraites » de Copland, composées entre 1929 et 1935, n'étaient pourtant pas si éloignées du courant ultramoderne[13]. Malgré les différences idéologiques et esthétiques, Copland se montra beaucoup plus tolérant que ses rivaux en programmant des œuvres de compositeurs ultramodernes dans les concerts de la *League of Composers* dont il était un membre influent

Copland se sentait plus proche de Roger Sessions (1896-1985), de Roy Harris (1898-1979), de Virgil Thomson (1894-1976) et de Walter Piston (1894-1976) avec lesquels il avait le sentiment de former un groupe comparable au Groupe russe des Cinq et au Groupe français des Six en raison de la proximité de leur conception de l'identité musicale nationale. Copland avait fondé avec Sessions les Concerts Copland-Sessions qui animèrent à New York la scène musicale moderniste de 1928 à 1931 avec pour but de défendre la création américaine.

V. COPLAND ET LA JEUNE GENERATION

On ne peut parler de Copland sans évoquer sa relation avec le compositeur, pianiste et chef d'orchestre Leonard Bernstein (1918-1990) rencontré pour la première fois en 1937. « *Sans Bernstein, Copland n'aurait probablement pas trouvé un si large public pour sa musique ; sans Copland, Bernstein n'aurait certainement pas écrit le genre de musique qu'il écrivit. Leurs carrières furent inextricablement liées* »[14]. Bernstein vouait une grande admiration à l'œuvre de Copland dont il fut l'un des plus fervents défenseurs. Tout au long de sa carrière, il programma souvent les œuvres de son maître en les associant à son autre compositeur de prédilection : Gustav Mahler. Bernstein enregistra les pièces symphoniques les plus importantes ainsi que les *Piano Variations*. Il produisit l'opéra pour enfants *The Second Hurricane* (1936) et, en tant que directeur du Philharmonique de New York, fut le commanditaire de deux œuvres orchestrales majeures : *Connotations* (1962) et *Inscape* (1967). L'influence de Copland sur Bernstein fut considérable au point qu'il fut souvent reproché à ce dernier d'avoir largement « emprunté » à son aîné – une critique dont il ne cherchait pas d'ailleurs à se défendre. Copland transmit à Bernstein sa science de l'orchestration, son art de la simplification au service de l'efficacité et son habileté à faire coexister harmonieusement le savant et le populaire. Il lui apprit aussi à éviter l'enfermement dans des styles ou genres que ce soit la musique juive, latino-américaine ou le jazz. Il fut cependant parfois sévère envers son disciple. S'il louait les qualités rythmiques de sa musique, son extraordinaire énergie et son élan, il n'appréciait pas son éclectisme et parfois son recours à la facilité.

Malgré son attachement à Nadia Boulanger, Copland garda ses distances avec les héritiers du courant néoclassique qui avaient constitué, après la Seconde Guerre mondiale, une informelle « École Stravinsky » américaine trop scolaire et trop conservatrice à son goût. En revanche, il manifesta un grand intérêt pour les musiques répétitives de Steve Reich (né en 1936) et de Philip Glass (né en 1937), dans lesquelles il retrouvait certaines de ses exigences à savoir une volonté de toucher un large public par l'élaboration d'un langage musical simple utilisé dans des structures immédiatement perceptibles et un refus du clivage entre le savant et le populaire. Les deux compositeurs reconnaissaient, de leur côté, avoir subi l'influence de la musique de Copland, même si celle-ci ne fut pas déterminante dans leur développement artistique. Reich voyait dans son propre *Octet* (1979) un cousin éloigné du *Sextet* (1937) de Copland.

Une des qualités remarquables de Copland fut sans aucun doute son ouverture d'esprit qui l'amena à prendre la défense de compositeurs américains parfois très éloignés de son esthétique. Elliott Carter (né en 1908) bénéficia ainsi de son soutien sans réserve dès leurs premières rencontres, au milieu des années trente. À cette époque, Carter ne s'était pas encore libéré de l'influence du populisme ni du néoclassicisme. Lorsqu'il commença à développer, à partir du *Premier Quatuor* (1951), un langage personnel plus complexe, fondé sur une stratification de couches temporelles indépendantes évoluant chacune à sa propre vitesse, Copland salua l'originalité du concept ainsi que la force de la pensée théorique. Cependant il reconnut plus

tard avoir une préférence pour les œuvres des années quarante encore influencées, entre autres, par la musique de Stravinsky ou même par la sienne, et avoua qu'il respectait plus le *Premier Quatuor* qu'il ne l'aimait. Copland considérait que la musique de Carter, à la différence de la sienne, ne s'adressait pas à n'importe qui et qu'elle présupposait que l'auditeur fut doté d'une oreille musicale sophistiquée. Cette musique, produite par *« un esprit brillant, et un musicien suprêmement intelligent, était trop complexe pour pouvoir être comprise dès la première écoute »*[15].

Copland s'intéressa aussi à la démarche de John Cage (1912-1992) sans pour autant adhérer à sa remise en question radicale de la musique. Il salua la spontanéité et l'improvisation prônées par Cage, car elles constituaient un contrepoids aux dérives formalistes du sérialisme intégral. Il se montra cependant très réservé sur l'utilisation de longues plages de silence dans la composition car si ces plages duraient trop longtemps « *l'esprit commençait à vagabonder* »[16]. Parmi les membres de l'École de New York, Copland manifesta une inclination particulière pour Morton Feldman (1926-1987) dont il dirigea occasionnellement la musique. Feldman, qui avait sifflé la *Piano Fantasy* lors de sa création en octobre 1957 parce qu'il ne la trouvait pas assez avant-gardiste, reconnut par la suite l'importance de Copland dans le paysage musical américain et lui rendit hommage en composant en 1981 la pièce pour violon *For Aaron Copland*.

Tout au long de sa longue carrière artistique, Copland construisit son œuvre avec l'ambition pleinement assumée de l'inscrire dans une histoire de la musique américaine toujours à la recherche de son identité. La conscience que cette identité ne pouvait se définir que dans la pluralité des modes d'expression l'amena à faire preuve de générosité et de tolérance envers les autres compositeurs américains, et à envisager son travail de créateur non pas comme un acte isolé, mais comme une mission partagée avec l'ensemble de la communauté musicale américaine.

(*) Maître de conférences à l'université de Bourgogne, chercheur au CRAL (Centre de Recherche sur les arts et le langage) de l'EHESS

Notes

[1] Sur l'influence de Dvořák sur la musique américaine *voir* : NICHOLLS, David, « Defining American Music », dans : Actes du colloque *Des ponts vers l'Amérique*, CRAL/EHESS, Paris, 7-8 décembre 2006. Article en ligne : http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=268

[2] NICHOLLS, David, *op. cit.*, p. 5.

[3] COPLAND, Aaron, *Music and Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1952, pp. 100-101, cité dans : POLLACK, Howard , *Aaron Copland : The Life and Work of an Uncommon Man*, Henry Holt, New York, 1998, p. 108.

[4] COPLAND, Aaron, *Music and Imagination*, p. 100, cité *dans* : POLLACK, Howard , *op. cit.*, p. 107.

[5] En entrant en 1899 dans une compagnie d'assurances, Ives avait renoncé à une carrière de musicien professionnel. Il se consacrait à la composition pendant ses rares moments de temps libre. Devenu ensuite un brillant businessman, il continua à mener cette singulière double vie pendant plus de dix ans. Son activité créatrice commença à se ralentir dès 1917.

[6] POLLACK, Howard , *op. cit.*, p. 111.

[7] *« Bon nombre des œuvres composées entre 1903 et 1915 anticipent les grandes tendances du XXème siècle. Dans un quasi-anonymat, Ives expérimenta rien moins que l'atonalité (avant Schoenberg), les dissonances libres (avant Stravinsky), les quarts de ton, les collages, les clusters, mais aussi la musique aléatoire, les polyrythmies et des formations instrumentales inhabituelles. Sa démarche solitaire ouvrit des portes à tout un courant expérimental de la musique américaine comprenant des personnalités aussi différentes que Cowell ou Cage ».* Dans : NOUBEL, Max, *Elliott Carter, ou le temps fertile*, Contre-champs, Genève, 2000, p. 34.

[8] Tin Pan Alley était le surnom donné à la musique populaire américaine à la fin du dix-neuvième siècle et dans la première moitié du vingtième siècle. C'était aussi le surnom à New York de la 28ème Rue Ouest, entre la Cinquième et la Sixième Avenue, où étaient regroupés les éditeurs de musique.

[9] Nadia Boulanger (1887-1979) enseignait au Conservatoire américain de Fontainebleau depuis sa création en 1921. À la suite d'Aaron Copland, plusieurs générations de compositeurs américains vinrent étudier avec elle. Parmi eux figuraient Walter Piston, Elliott Carter, Quincy Jones (né en 1933) ou encore Philip Glass.

[10] Ce terme « highbrow jazz », employé par le compositeur Virgil Thomson, signifie « jazz d'intellectuels ». Il s'oppose au « lowbrow jazz » qui désignait le jazz moins sophistiqué mais plus authentique des basses classes sociales noires considérées comme peu cultivées.

[11] Nous nous contenterons de citer George Antheil (1900-1959), célèbre pour son *Ballet Mécanique* (1926) qui glorifiait la machine, mais qui composa également *Jazz Sonata*, pour piano, et *A Jazz Symphony* (1923).

[12] COPLAND, Aaron, cité *dans* : PERLIS, Vivian and VAN CLEVE, Libby, *Composers' Voices from Ives to Ellington: An Oral History of American Music*, Yale University Press, New Haven, 2005, p. 309.

[13] *Symphonic Ode* (1927-29) ; *Piano Variations* (1930) ; *Short Symphony* (1932-33) ; *Statements*, pour orchestre (1935).

[14] POLLACK, Howard, *op. cit.*, pp. 193-194.

[15] *Ibid.* p. 205

[16] *Id.*

Philippe Lalitte (*)

Appalachian Spring d'Aaron Copland, ou le don d'être simple

Appalachian Spring est un ballet, commande de la fondation Elizabeth Sprague Coolidge[1], chorégraphié par Martha Graham (1894-1991) sur une musique du compositeur américain Aaron Copland. Le ballet a été créé le 30 Octobre 1944 à la Bibliothèque du Congrès à Washington DC à l'occasion des 80 ans de la commanditaire. Martha Graham dansa le rôle principal avec comme partenaires Merce Cunningham, Eric Hawkins et May O'Donnel. L'orchestre de chambre de 13 musiciens[2] était dirigé par Louis Horst. Initialement, Copland n'avait pas de titre pour sa pièce, l'appelant simplement « Ballet pour Martha ». Peu de temps avant la première, Graham proposa *Appalachian Spring*, une expression tirée du poème « The Bridge » de Hart Crane[3]. Le scénario du ballet a connu plusieurs versions, notamment après que Graham eut entendu la musique de Copland. Le récit narre l'installation d'un jeune couple appartenant à une communauté rurale de Pennsylvanie. L'action se déroule au printemps, au début du XIX[e] siècle. Le scénario est décrit comme suit dans la préface de la partition : *« La future mariée et son futur époux adoptent les émotions, les joies et les appréhensions de la vie domestique. Un vieux voisin suggère de temps à autre des conseils expérimentés. Un prêcheur revitaliste et ses disciples rappellent aux nouveaux propriétaires les aspects étranges et tragiques de la destinée humaine. À la fin, le couple est laissé calme et fort dans leur nouvelle maison »*[4]. Malgré cet ancrage historique, la portée de l'intrigue est plus générale qu'il n'y paraît. Martha Graham, elle-même, insiste sur le fait que son œuvre exprime plus des sentiments universels qu'une histoire précise. Le sujet pourrait être interprété comme une métaphore de la condition humaine, en tant que quête perpétuelle de défis et d'aventures. Conçu au plus fort de la Seconde guerre mondiale, le ballet semble également véhiculer l'attente de la résolution du conflit et l'aspiration à la paix.

Le ballet connut une reconnaissance immédiate autant du public que de la critique (York Music Critic's Circle Award et New York Times Annual Dance Award, en 1944-45). En 1945, Copland a remanié le ballet pour en faire une suite d'orchestre en huit mouvements[5]. Celle-ci fut créée le 7 octobre 1945 par le New York Philharmonic dirigé par Artur Rodzinski. Copland reçut le prix Pulitzer en 1945 qui lui apporta une reconnaissance mondiale. C'est cette version, la plus jouée et la plus enregistrée, dont il sera question ici. Les commentaires qui suivent ne constituent en rien une analyse exhaustive de l'œuvre. Nous nous contenterons de donner quelques pistes d'analyse qui concernent principalement la thématique, l'orchestration et la forme. Avant d'aborder ces éléments stylistiques d'*Appalachian Spring*, revenons sur les motivations qui ont conduit Copland à composer une telle partition.

I. LA PORTÉE SOCIALE DE LA MUSIQUE

Les œuvres de Copland sont devenues très populaires aux Etats-Unis dans les années 1930 et 1940 car elles répondaient à un impératif de démocratisation de la musique savante. À la suite de la crise économique de 1929, certains compositeurs comme Charles Seeger et Ruth Crawford-Seeger, qui s'engagèrent dans le mouvement de musique prolétarienne, prirent conscience de leur isolement en tant que compositeur de musique savante ainsi que du rôle social et politique qu'ils pourraient jouer. À l'approche de la Seconde Guerre mondiale, Copland se sentit de plus en plus concerné par la dimension sociale de la musique. C'est une des raisons qui l'ont conduit à choisir des genres musicaux comme le ballet (*Billy the Kid*, 1938 ; *Rodeo*, 1942), le cinéma (*Our Town*, 1940 ; *The Heiress*), la pratique amateur (*John Henry*, 1940) et la musique à destination du jeune public (*The Second Hurricane*, 1936) susceptibles de toucher un public plus vaste que celui de la musique pure. Copland apparaît aujourd'hui comme l'un des musiciens de cette époque ayant le plus réfléchi à la place du compositeur dans le contexte de la société de masse, des nouveaux médias (disque, radio, film, télévision) et de l'économie de marché. De 1927 à 1937, il enseigne à la Nouvelle Ecole de Recherches Sociales à New York où il sera en contact avec L'Ecole de Francfort (et notamment le philosophe Theodor W. Adorno) qui a développé le concept d'industrie culturelle. Conscient des bénéfices et des dangers de la massification de la musique, Copland conçut le projet d'une pratique musicale pleinement insérée dans la vie sociale et tournée vers le public sans pour autant être simpliste et démagogique.

Selon Copland, *« L'un des premiers problèmes du compositeur dans une société industrielle comme celle des Etats-Unis est de s'intégrer, de trouver une justification de la vie de l'art à l'intérieur de la vie qui l'entoure »*[6]. La conséquence inéluctable d'une telle position c'est le choix d'une écriture qui tend vers la simplicité. Bien que sa musique soit extrêmement travaillée, elle réussit à garder un certain naturel loin de tout maniérisme. Cela n'empêcha d'ailleurs pas Copland de composer des œuvres plus complexes dans leur facture comme les *Variations pour piano* (1930) ou d'explorer la technique sérielle (*Quatuor avec piano*, 1950). Dans *Appalachian Spring*, la simplicité est explicitement revendiquée notamment par l'emprunt d'un air de la secte puritaine Shaker[7], *The Gift to Be Simple* (Le don d'être simple), utilisé dans les variations du 7e mouvement. Il peut sembler paradoxal que Copland, en tant que progressiste et soutien du parti communiste américain, ait choisi un air aux connotations religieuses marquées[8], cependant ce sont plutôt les valeurs humaines de non violence et de solidarité, conformes à l'éthique de vie des Shakers, auxquelles le compositeur semble avoir été sensible.

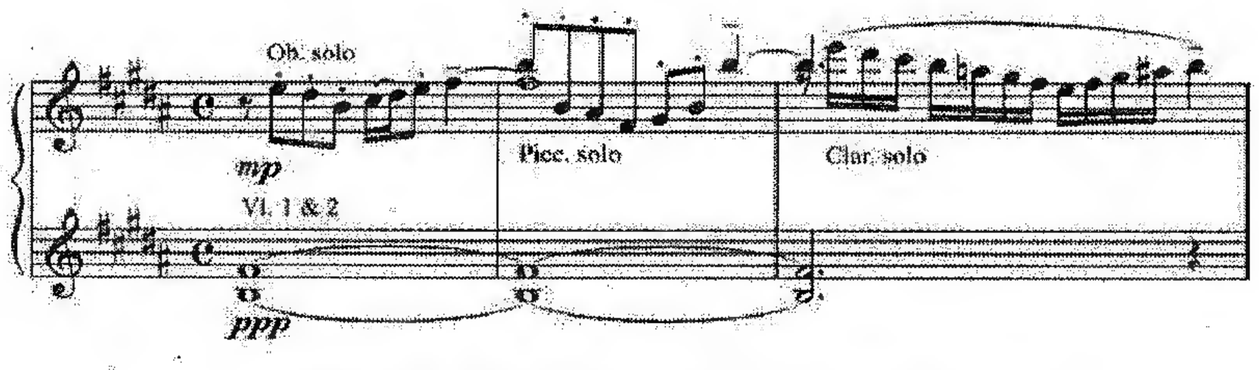
Dès lors Copland écrit des œuvres qui se veulent accessibles à un large public. Les ballets *Billy the Kid* (1938) et *Rodeo* (1942) sont les premiers exemples d'œuvres revendiquant explicitement une certaine immédiateté tant dans le contenu se référant aux grands mythes américains que dans l'expression qui se traduit par une lisibilité des structures. Dans un autre style, *Music for a Great City* (1964) dépeint en quatre mouvements (*Skyline*, *Night Thoughts*, *Subway Jam* et *Toward the Bridge*) la vie à New York. Le compositeur Steve Reich reprendra l'idée trente ans plus tard dans *City Life* (1995). Cette volonté de démocratisation ne va pas d'ailleurs sans un certain nationalisme exaltant l'« esprit » américain comme dans *Fanfare for the Common Man* (1942), écrite au moment où la nation américaine décida son entrée en guerre. Cette sorte de « New Deal » musical aboutit à *Appalachian Spring* dont l'inspiration reflète le mythe des pionniers américains en quête de grands espaces encore vierges à conquérir. Selon Neil Butterworth, *« Même séparé des aspects visuels de la scène, chaque mesure d'*Appalachian Spring *a ses racines dans la campagne de la Nouvelle Angleterre et restera longtemps une puissante expression du sentiment national »*[9]. Ironiquement, Copland composa sa pièce bien loin des Appalaches puisqu'il la commença à Hollywood et la termina au Mexique[10].

II. LE RECOURS AUX SOURCES POPULAIRES

Aujourd'hui, la musique nord-américaine offre une image complexe, multiple, où se côtoient les tendances les plus opposées. Cependant, il ne faut pas oublier que la culture américaine s'est forgée à travers un long et sinueux chemin entre puritanisme et rébellion, conservatisme et expérimentation. Longtemps, la musique américaine, notamment celle de l'Ecole de Boston (John Knowles Paine, George Chadwick, Arthur Foote, Ami Beach, Horatio Parker) est restée inféodée à la musique européenne et, plus particulièrement, à la musique germanique. Rares étaient les compositeurs, comme Edward MacDowel ou Charles Griffes à échapper, au moins partiellement, au modèle européen. L'hégémonie européenne était telle qu'il n'était pas évident d'être pris au sérieux pour un jeune compositeur américain désirant faire carrière dans le monde de la musique savante. Ainsi, Milton Babbitt rapporte ces propos méprisants d'un compositeur viennois qui enseignait dans le Midwest : *« Pourquoi voulez-vous devenir compositeur ? Vous êtes américain. Vous ne pouvez pas devenir un compositeur important »*[11].

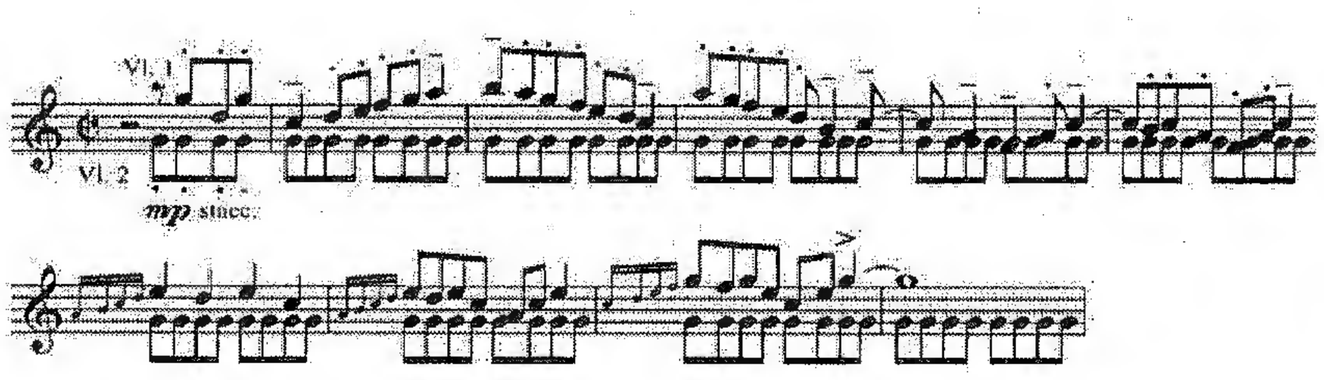
Afin de se démarquer de l'emprise européenne, la musique classique américaine s'est développée dans deux directions : d'une part la voie de l'expérimentation et d'autre part le recours à sa musique populaire. Charles Ives représente à lui seul ces deux tendances. Ives était fasciné par la musique populaire de son pays, les marches, les hymnes religieuses, les chansons de salon, les danses villageoises, etc. Mais, au lieu de les utiliser d'une façon conventionnelle comme le firent Vincent d'Indy et Joseph Canteloube avec le folklore français, Ives les intégra dans un contexte polytonal et polyrythmique. Copland a retenu de Ives l'intérêt pour la musique populaire anglo-américaine et l'étendit à la musique populaire afro-américaine. Le jazz irrigue la musique de Copland principalement dans les années 1920 (*Music for the Theater*, 1925 ; le *Concerto pour piano et orchestre*, 1926). Cependant, c'est surtout dans le folklore américain que Copland puisa à partir du milieu des années 1930. Le compositeur d'*Appalachian Spring* n'a pas entrepris, comme Bartók ou Kodály en Europe et Ruth Crawford-Seeger aux Etats-Unis, une démarche de collecte et d'étude systématiques des chants populaires. Il se contente de reprendre des mélodies inventoriées dans des recueils spécialisés ou tout simplement de les réinventer. De même que chez Bartók ou Stravinsky, les emprunts aux musiques populaires ne font, chez Copland, jamais figure de citations. Les airs populaires ne constituent pas un corps étranger, mais s'intègrent avec le plus grand naturel dans le tissu mélodique. Selon Copland, *« Seul un compositeur capable de s'identifier lui-même avec ces matériaux et d'en réexprimer dans ses propres termes l'émotion sous-jacente peut les exploiter avec succès »*[12].

Le traitement musical d'*Appalachian Spring* relève de cette stratégie en distillant l'esprit de la musique populaire dans un matériau original. Au début du quatrième mouvement (ch. 23, exemple 1), Copland s'est visiblement inspiré de la musique folklorique des Appalaches. Le contour mélodique simple (ascendant/descendant), l'écriture responsoriale entre le hautbois, la flûte et la clarinette, la quinte juste tenue aux violons 1 et 2, le rythme d'anapeste, tous ces éléments suggèrent la *Old-time music* qui était jouée dans les Appalaches. Toutefois, ces mêmes éléments sont également partie intégrante du langage de la pièce. Ainsi le saut d'octave du motif de piccolo et le trait de clarinette en mouvement conjoint évoquent le thème principal du deuxième mouvement. Le rythme d'anapeste et l'intervalle de tierce du motif de hautbois proviennent sans conteste du motif germe présenté au début du premier mouvement qui irrigue la pièce entière.



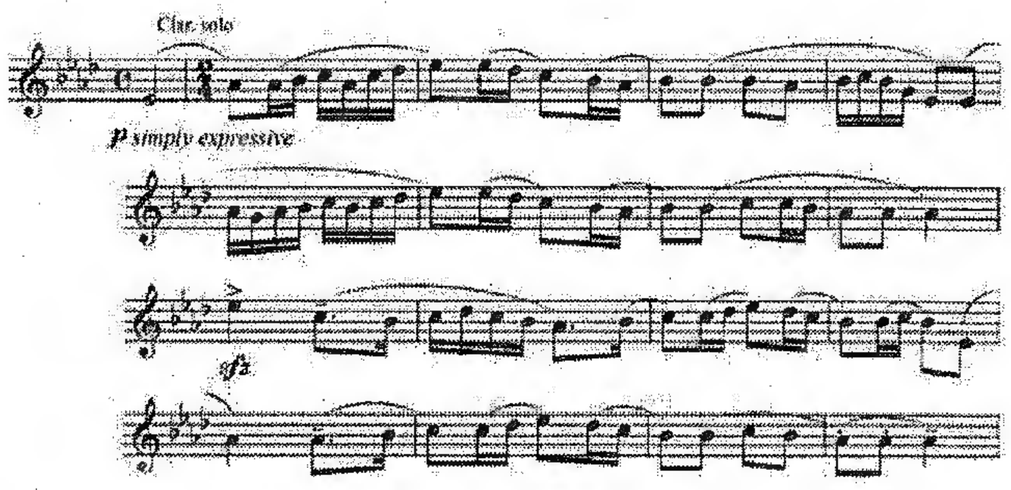
Exemple 1. Début du quatrième mouvement, chiffre 23.

Un autre exemple de réinvention du style populaire se situe lors du 5e mouvement (ch. 37, exemple 2). Le bourdon du basson, les notes répétées en croches régulières au violon 2, la mélodie diatonique syncopée suggèrent les musiques destinées à accompagner les transes des Shakers. Mais, là encore ces éléments sont reliés à d'autres éléments thématiques de la pièce. Le début du thème n'est pas sans parenté avec le thème principal du 2e mouvement et la fin du thème, avec ses tierces et arpèges d'accords parfaits, renvoie aux motifs germes de l'œuvre (exemple 4 : (α_0 et α_1).



Exemple 2. Cinquième mouvement, chiffre 37.

Copland n'emploie en fait qu'une seule véritable mélodie populaire dans *Appalachian Spring*. Il s'agit de *The Gift to Be Simple*, une chanson composée vers 1875 par Joseph Brackett (1797-1882), membre de la communauté Shaker. Copland a trouvé la mélodie dans le recueil *The Gift to Be Simple - Songs, Dances and Rituals of the American Shakers* compilé par Edward D. Andrews. La mélodie devint très célèbre aux Etats-Unis après que Copland l'intégra dans son ballet et connu de nombreuses adaptations, la plus récente étant celle du célèbre compositeur de musique de film John Williams[13] En 1950, Copland lui-même réutilisa cette mélodie dans le premier cycle des *Old American Songs*. La mélodie possède une structure « classique » en deux parties de 8 mesures chacune. Antécédent et conséquent sont eux-mêmes divisés en deux phrases de 4 mesures. Les fins de phrase suivent l'alternance dominante/tonique (exemple 3). La mélodie possède donc une structure AA'BA", typique de nombreuses mélodies populaires.



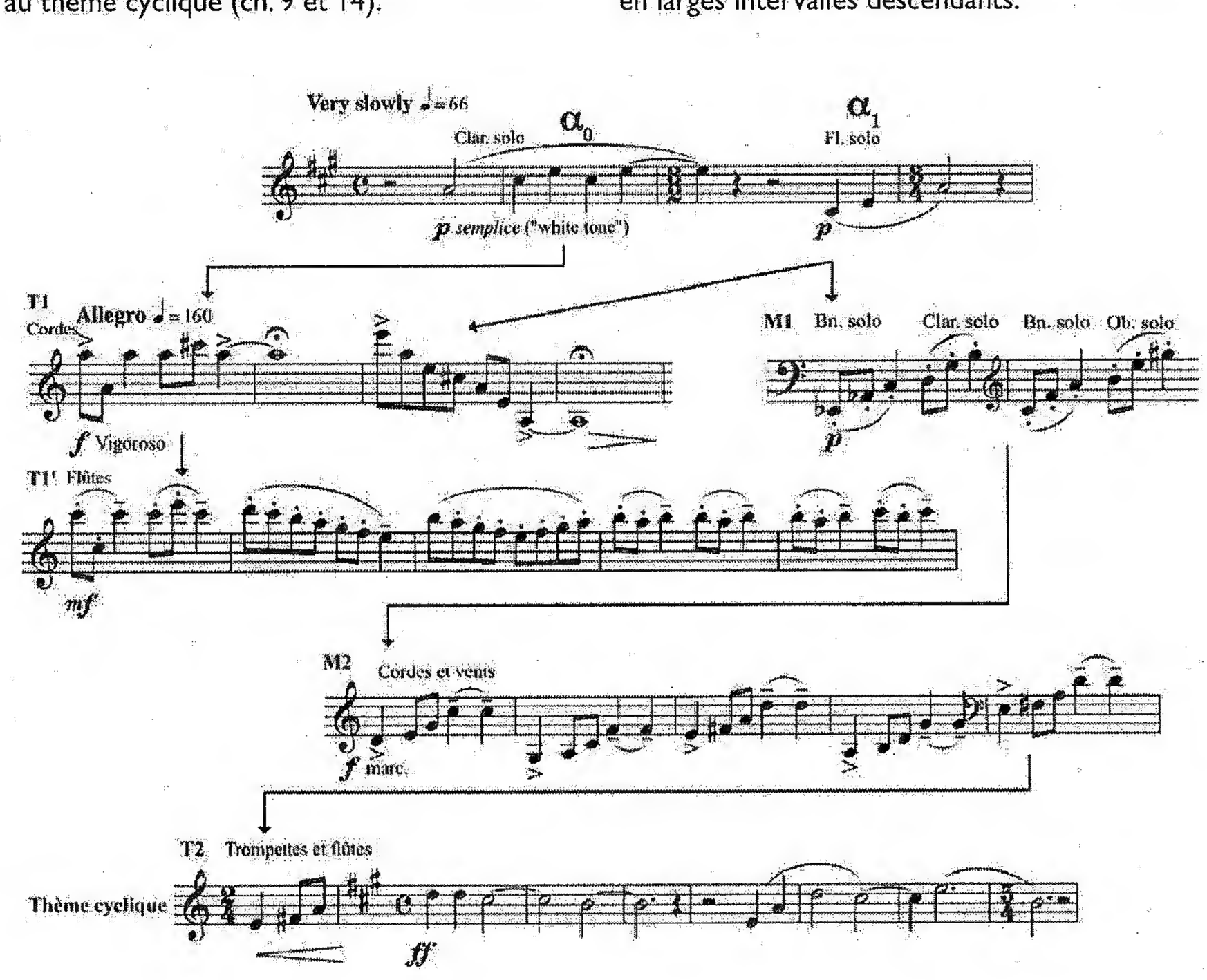
Exemple 3. Air de la communauté Shaker The Gift To Be Simple (chiffre 55)

III. LE TRAVAIL D'ÉLABORATION THÉMATIQUE

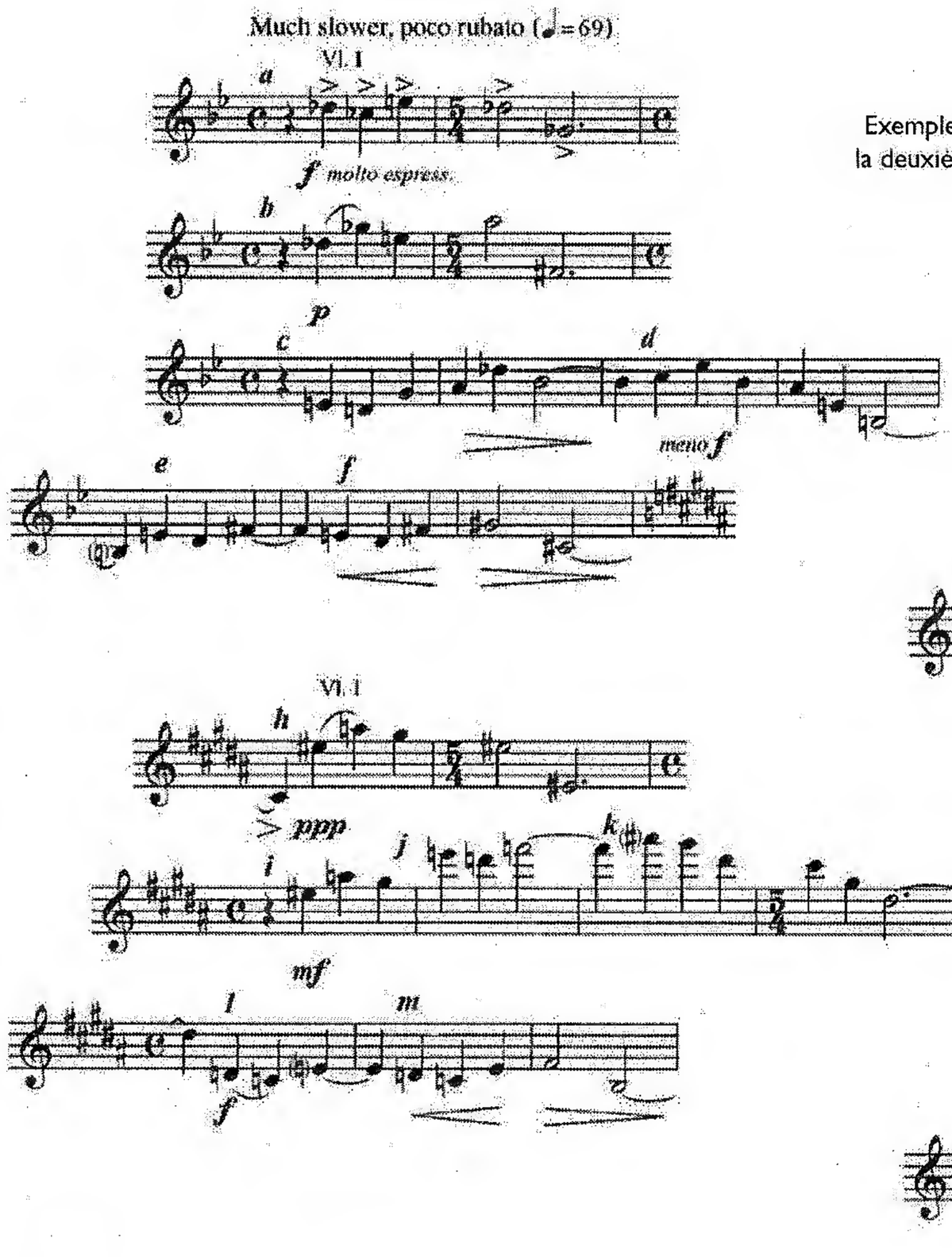
Le travail d'élaboration thématique, souvent très poussé chez Copland, obéit au principe de parcimonie. Ce principe n'est pas étranger à l'impression de naturel qui se dégage de sa musique. Les éléments thématiques sont déduits les uns des autres afin de conserver une unité thématique sous-jacente. Grâce au principe d'économie de moyens, le compositeur d'*Appalachian Spring* obtient une profusion de thèmes et de motifs sans pour autant donner une impression de disparate. Prenons l'exemple du deuxième mouvement (exemple 4) qui est bâti à partir de trois éléments thématiques. Les premières mesures du mouvement font apparaître l'ébauche d'un premier thème (T I) constitué de deux volets séparés par un point d'orgue. Le premier volet est caractérisé par un saut d'octave descendant et une tierce majeure ascendante, le deuxième volet par un arpège descendant de *la* majeur (dont les notes sont symétriquement réparties autour de l'axe *do#*). Ces deux éléments, qui lors de leur première apparition semblent nouveaux, proviennent en fait des deux motifs germes (α_0 et α_1) présenté au tout début de l'œuvre par la clarinette en *la*. Signalons également que ce premier thème est typique de la veine mélodique de Copland caractérisée par l'emploi de l'intervalle de tierce ou d'octave et d'accords parfaits arpégés. La

deuxième occurrence (ch. 7) garde le premier volet identique, mais intercale un trait en mouvement conjoint descendant et transforme le second volet en un arpège de quartes. La troisième occurrence (T1', m. 69), transposée en *ut* majeur, reprend le premier volet, supprime l'arpège et développe le trait en mouvement conjoints. Ce thème réapparaît de nombreuses fois au cours du deuxième mouvement, chaque présentation étant toujours renouvelée. Un motif (M1, m. 55), traité en imitations (basson, clarinette, basson, hautbois), constitue une autre émanation du motif α_1. Ce motif est particularisé par le rythme d'anapeste et un arpège ascendant. Ce motif donne lui-même naissance à un motif dérivé (M2, ch. 8) qui comporte le rythme d'anapeste, un arpège ascendant (*mi, sol, do*) et une succession de quartes (*ré, sol, do*). Pour marquer le lien entre ces deux éléments, le compositeur traite également le motif dérivé en imitations. Le motif M2 engendre le thème cyclique de l'œuvre (T2, ch. 9) dont la tête est formée de deux quartes ascendantes (*mi, (fa#), la, ré*) et la queue d'un tricorde diatonique descendant (*ré, do#, si*). Le thème cyclique est aussi réélaboré à chacune de ses occurrences. Tous ces éléments thématiques se combinent dans le deuxième mouvement de différentes manières. Ainsi, le thème principal (T1) peut être accompagné du motif α_1 (m. 69 et 112) ou superposé au thème cyclique (ch. 9 et 14).

La deuxième section du 3e mouvement (ch. 19) donne un exemple de génération continue d'une mélodie (exemple 5). Celle-ci se fonde sur un motif de 5 notes (*a*) présenté par les violons I et les altos à l'unisson. Copland engendre toute la matière mélodique à partir du contenu intervallique de ce motif (en demi-tons : 2/5/3/7) par transformations successives. Celles-ci sont effectuées en termes de changement de contour (asc./desc.), d'extension ou de contraction d'intervalle, d'octaviation, de changement de registre, de répétition ou d'ajout de cellules. Observons à titre d'exemple comment les premiers motifs de la mélodie sont générés de façon organique. Le motif *b* (exemple 5) est obtenu par changement de contour et extension d'intervalle ; le motif *c* reprend les deux premiers intervalles de *a* puis s'adjoint un autre motif (*d*) de même contour que *b* ; le motif *e* est une contraction intervallique de *a* ; *f* est une répétition de *e* avec ajout de l'intervalle de quinte qui le relie au motif *a*, etc. Malgré toutes ces mutations, l'unité mélodique perdure grâce à l'omniprésence du contour de la cellule initiale. D'un point de vue structurel, la mélodie se divise en deux parties chacune se terminant par une sorte de ritournelle aux clarinettes et basson I (motifs *g* et *n*), suggérant une parenté avec une structure hymnique. Cette impression est renforcée par les fins de phrases en valeurs longues et, souvent, en larges intervalles descendants.



Exemple 4. Élaboration thématique du premier mouvement



Exemple 5. Génération mélodique de la deuxième section du 3e mouvement

IV. L'ORCHESTRATION

Pour la suite d'orchestre de 1945, Copland a ajouté à l'effectif du ballet six cuivres, une harpe et 10 percussions (tableau I). Le pupitre des bois est également étoffé avec le renfort de deux hautbois, deux clarinettes en *la* (dont la sonorité est plus ronde que la clarinette en *sib*) et d'un piccolo. Un tel changement d'effectif entraîne nécessairement un enrichissement et une diversification de l'orchestration. Ne serait-ce que pour le pupitre des bois, les passages traités en imitations (ch. 15), les jeux de question/réponse (ch. 23) ou les relais de timbre (ch. 21) bénéficient de l'apport du hautbois. Au-dela de la diversification des timbres, l'objectif de Copland est aussi de gagner en théâtralité. C'est particulièrement vrai dans les climax qui prennent une ampleur à laquelle l'effectif de 13 instrumentistes ne peut prétendre. Ainsi, le thème cyclique, lors de sa première intervention (ch. 9), gagne indubitablement en éclat lorsqu'il est porté par les trompettes (renforcées par les flûtes) en comparaison des violons I de la version de chambre. Les *tutti* d'orchestre permettent des effets de masse comme ceux du 5e mouvement (ch. 41 et 48) ou du 7e mouvement (ch. 65).

	Version pour 13 instrumentistes	Version pour orchestre
Bois	flûte clarinette en *sib* basson	2 flûtes (et piccolo) 2 hautbois 2 clarinettes (en *la* et en *sib*) 2 bassons
Cuivres		2 cors en *fa* 2 trompettes en *sib* 2 trombones
Percussions		timbales, xylophone, glockenspiel, caisse claire, grosse caisse, cymbales, tabor[14], wood-block, claves, triangle
Cordes	piano 2 violons I, 2 violons II, 2 altos, 2 violoncelles, I contrebasse	harpe piano quintette à cordes

Tableau I. Comparaison des effectifs des deux versions d'*Appalachian Spring*

Si l'effectif orchestral a pour conséquence d'élargir la palette sonore du compositeur, il entraîne parfois une modification de la fonction de certains instruments. C'est le cas pour le piano qui, dans la version de chambre, tenait un rôle de premier plan (sans toutefois être un soliste) et se voit reléguer à une simple fonction de soutien, voire disparaît complètement comme lors du passage de transition conduisant à la troisième variation de la mélodie *The Gift to Be Simple* (ch. 61). La présence de la harpe a permis d'alléger la charge dévolue au piano tout en variant les sonorités. Ainsi, les arpèges confiés au piano dans la version de chambre, 3 mesures avant le chiffre 12, sont attribués à la harpe dans la version orchestrale. Cet instrument est parfois mis à contribution pour ses résonances plus longues (par exemple 6 mesures après le chiffre 53) ou pour le mode de jeu en harmoniques (ch. 55). L'orchestration est parfois bouleversée, par exemple lors de la deuxième variation de la mélodie Shaker (ch. 59), grâce à l'apport de la harpe, du glockenspiel et des cuivres ou lorsque les cuivres se substituent aux cordes pour énoncer le thème de la troisième variation (ch. 62). C'est évidemment le cas lors de la dernière variation (ch. 65) où la somptueuse masse orchestrale mise en jeu surpasse largement la puissance de l'orchestre de chambre.

L'orchestration de Copland est colorée, imaginative et toujours au service de l'expression. Le compositeur est soucieux des connotations attachées à certains timbres ou certains alliages. Ainsi, l'idée de simplicité est associée dès le début de l'œuvre à la clarinette. Copland prend d'ailleurs soin d'indiquer sur la partition *simplice* et *white tone* (sans vibrato) pour obtenir de l'interprète un son « naturel ». La clarinette est également l'instrument choisi pour la mélodie Shaker qui sert de thème aux variations du 7e mouvement. Le timbre est donc un moyen de renforcer l'expression, même à l'échelle de la pièce entière. Un très bel exemple d'emploi expressif du timbre se situe à la fin du premier mouvement (ch. 14). Le caractère dansant, allègre, du thème principal (T1), magnifié par le timbre de la flûte solo, s'oppose à l'introspection, la sérénité du thème cyclique aux cordes. Le thème, toujours à la flûte, se teinte d'une connotation rêveuse, magique, lorsqu'il est accompagné ensuite par les harmoniques de harpe et les résonances de glockenspiel. Au ch. 19, le mode de jeu cuivré des cors renforce l'expression d'angoisse de la mélodie tortueuse des cordes avec sourdine. Quelques mesures plus loin, la sonorité des cors, joués cette fois « ouverts », fusionne avec les cordes, tandis que la trompette solo, doublée par le hautbois, entonne un appel lointain. Parfois les cuivres sont utilisés en doublure d'une partie principale pour renforcer l'attaque et donc attirer l'attention de l'auditeur. Ainsi, le thème des variations (7e mouvement, ch. 59) est présenté avec un alliage sonore bien particulier constitué des altos et du trombone solo. Les percussions, relativement nombreuses, ne sont néanmoins jamais employées en pupitre complet. Les peaux sont mises à profit dans les évocations de danses. Dans le 4e mouvement, se succèdent : la caisse claire jouée aux balais, puis en *rim-shot* (sur le cercle), à laquelle se joignent les timbales (ch. 29), le tambour (tabor) et la grosse caisse (ch. 31). La percussion sert aussi à évoquer des images sonores tels que les claquements de mains (claves, ch. 35) ou le tintement des cloches à vache (glockenspiel, ch. 59).

Une des fonctions de l'orchestration de Copland réside dans son pouvoir de séparation auditive des voix. Sans aller aussi loin dans les superpositions de strates que Charles Ives, Copland ne se prive pas d'écrire des polyrythmies touffues comme celles du 4e mouvement. Ce type d'écriture réclame une orchestration claire et efficace qui permette de différencier les couches rythmiques. Par exemple, 5 mes. après le chiffre 31, le compositeur ne choisit pas de répartir les trames selon les pupitres (par exemple, trame 1 aux bois, trame 2 aux cordes, etc.), mais préfère constituer des alliages de timbres. La mélodie est ainsi confiée à la trompette solo doublée par le hautbois et la clarinette en *la* (à l'octave supérieure). L'accompagnement se divise en deux trames interdépendantes qui subdivisent l'alternance entre la mesure à 2/4 et à 5/8. Copland choisit logiquement de confier la basse aux instruments qui marquent les temps (contrebasses, violoncelles, bassons et tabor) et les accords à ceux qui produisent les contretemps (altos, violons II, trombones et cors).

V. LA FORME

La forme d'*Appalachian Spring* reprend la structure du ballet déterminée par le déroulement narratif. Cependant, des 14 sections du ballet, il ne reste, dans la suite d'orchestre, que 8 mouvements enchaînés sans pauses (tableau II). Copland n'emploie pas de forme « classique » (forme sonate, menuet, rondo, etc.). Il leur préfère des successions d'épisodes (ou sections) plus ou moins contrastés reliés entre eux par un ou plusieurs éléments thématiques. C'est par exemple le cas lors du 4e mouvement pour lequel Copland s'est visiblement inspiré de la *square dance*, une danse des Appalaches, dérivée du quadrille, où quatre couples forment chacun l'un des côtés d'un carré. Les cinq sections pourraient correspondre à la structure traditionnelle du quadrille qui se décompose en cinq figures : le pantalon, l'été, la poule, la pastourelle et la finale. Le premier épisode (ch. 23 à 26) est destiné à mettre en place le matériau thématique au caractère vif et sautillant et à introduire pro-

gressivement le rythme de danse. Celle-ci se déroule en trois épisodes (ch. 26 à 28 ; ch. 28-31 ; ch. 31-33) qui varient le matériau mélodiquement et rythmiquement. Le dernier épisode E (ch. 33 à 35) contraste fortement avec ce qui précède par son thème majestueux en rythme pointé dans un tempo beaucoup plus lent. Le mouvement s'achève par un rappel du thème cyclique au hautbois, puis à la flûte. Le cinquième mouvement offre un autre exemple de forme à épisodes. Il évoque les transes des Shakers qui se manifestaient par des danses, des chants, des claquements de mains, afin d'établir une communication directe avec l'esprit saint. L'origine du nom « Shakers » vient d'ailleurs de « Shaking Quakers », à cause des tremblements qui agitaient leur corps lors de leurs transes. Les tremblements sont explicitement évoqués par les staccatos de cordes en croches isochrones, les claquements de mains par les claves et les accents de piano et harpe. Le compositeur américain John Adams reprendra le procédé dans *Shaker Loops* (1978). Le mouvement, divisé en cinq sections (A : ch. 35—37, B : ch. 37-42, C : ch. 42-46, D : ch. 46-51, E : ch. 51-53), est construit à partir d'un unique élément thématique (exemple 2) qui subit plusieurs métamorphoses et passe par divers climax.

rieure par le basson). Deux mesures de transition suffisent pour passer à la deuxième variation (toujours en *solb* majeur) où le thème est présenté cette fois en augmentation par les altos (doublés par le premier trombone). La mélodie, expurgée de son conséquent, est reprise en canon par les violons I et les cors, tandis que les violoncelles et contrebasses esquissent une nouvelle entrée (1 mes. après le chiffre 60). Une transition de 7 mesures (ch. 61) conduit à la troisième variation (en *ut* majeur). Le changement de tonalité est accompagné d'un changement de tempo et de caractère. Le thème, confié aux trompettes et accompagné d'un contre-chant de trombones, prend des allures de fanfare. Des traits de violons et d'altos contrepointent la dernière phrase de la mélodie. Les deux dernières variations n'utilisent qu'une partie de la mélodie. Lors de la quatrième variation (ch. 64), de caractère pastoral, la mélodie est distribuée aux différentes parties (hautbois, 2 clarinettes et basson). L'ultime variation est un tutti grandiose et majestueux. Le thème est claironné par les violons I, altos, flûtes et trompettes, tandis que les violons II, violoncelles et cors reprennent le contre-chant de la troisième variation.

Mouvements	Tonalité	Tempi	Scènes du ballet	Durées[15]
I Very slowly	*LA* majeur	θ = 66	Présentation des personnages principaux	3'07
II (ch. 6) Allegro	*UT* majeur	θ = 160	Evocation de la communauté Shaker	2'49
III (ch. 16) Moderato	*SIb* majeur	θ = 104	Pas de deux de la fiancée et de son prétendant	4'14
IV (ch. 23) Fast	*SI* majeur	θ = 132	Le prédicateur revivaliste et ses ouailles rejoignent le couple dans une *square dance*	3'40
V (ch. 35) Subito Allegro	*MIb* majeur		Solo de danse de la fiancée	3'58
VI (ch. 53) As at first	*LAb* majeur	θ = 66	Scène de transition (rappel de l'introduction)	1'22
VII (ch. 55) Doppio movimento	*LAb* majeur	θ = 72	Scènes de la vie quotidienne (mélodie *The Gift to Be Simple*)	3'13
VIII (ch. 67) Moderato	*UT* majeur	θ = 96	Coda ; Portrait du couple laissé « tranquille et confiant dans leur nouvelle maison »	4'01

Tableau II. Structure formelle de la suite d'orchestre

Même la forme thème et variations du 7e mouvement ne se conforme pas aux critères habituels puisque la structure du thème en 16 mesures n'est presque jamais respectée lors des variations. Le thème, constitué par la mélodie *The Gift to Be Simple* (exemple 3), est énoncé par la clarinette I dans la tonalité de *lab* majeur (la clarinette II n'intervenant que deux mesures pour doubler à l'octave inférieure la clarinette I au début du conséquent). La première variation, en *solb* majeur, conserve la sobriété du thème, dans un tempo légèrement plus rapide. Le hautbois s'empare de la mélodie en ne la modifiant que superficiellement (elle est jouée à l'octave supérieure et doublée à la dixième inférieure par le basson). Deux mesures de transition suffisent pour passer à la deuxième variation (toujours en *solb* majeur) où le thème est présenté cette fois en augmentation par les altos (doublés par le premier trombone). La mélodie, expurgée de son conséquent, est reprise en canon par les violons I et les cors, tandis que les violoncelles et contrebasses esquissent une nouvelle entrée (1 mes. après le chiffre 60). Une transition de 7 mesures (ch. 61) conduit à la troisième variation (en *ut* majeur). Le changement de tonalité est accompagné d'un changement de tempo et de caractère. Le thème, confié aux trompettes et accompagné d'un contre-chant de trombones, prend des allures de fanfare. Des traits de violons et d'altos contrepointent la dernière phrase de la mélodie. Les deux dernières variations n'utilisent qu'une partie de la mélodie. Lors de la quatrième variation (ch. 64), de caractère pastoral, la mélodie est distribuée aux différentes parties (hautbois, 2 clarinettes et basson). L'ultime variation est un tutti grandiose et majestueux. Le thème est claironné par les violons I, altos, flûtes et trompettes, tandis que les violons II, violoncelles et cors reprennent le contre-chant de la troisième variation.

Le plan tonal de l'œuvre n'obéit pas non plus aux fonctionnalités tonales dans le sens où il s'agit plus de juxtapositions de tonalités que de rapports de tension/détente. L'unité formelle est néanmoins obtenue par le recours à un thème cyclique (T2, exemple 4) qui revient à plusieurs reprises et sert de transition entre les mouvements. Après sa première apparition (ch. 9), on le retrouve : à la dernière section du 2e mouvement (ch. 14), lors des deux sections extrêmes du 3e mouvement (A : ch. 16 à 19 et A' : 2 mes. après le chiffre 21), à la fin des 4e et 5e mouvements. La pièce s'achève sur un dernier rappel du thème cyclique. La forme d'*Appalachian Spring* s'apparente donc à une forme cyclique.

CONCLUSION

Aaron Copland, comme ses collègues Walter Piston, Roger Sessions, Virgil Thompson, Roy Harris, Marc Blitzstein et Leonard Bernstein tous associés au courant nommé « nouvel américanisme », a contribué à éroder les frontières entre musique populaire et musique savante. Il est de ceux qui ont le mieux incarné musicalement l'âme américaine. Vers 1930, Copland prend conscience de l'isolement croissant du compositeur dans la société contemporaine. Il s'impose alors un devoir de « simplicité » afin de conserver un lien avec le grand public et d'adapter sa musique aux médias de masse sans toutefois renoncer à ses exigences esthétiques. Il a su intégrer à son idiome personnel diverses traditions musicales américaines, des airs des Appalaches aux salons de danse mexicains et cubains, de la chanson de cow-boy au jazz. Cette diversité a été cultivée sans complexe par un homme capable de composer la même année (1950) le premier livre des *Old American Songs* pour voix et piano, les *Twelve Poems of Emily Dickson* où tout élément folklorique est proscrit et le *Quatuor pour piano et cordes* qui emploie la technique sérielle. Il n'existe cependant aucun hiatus entre ces différentes œuvres, puisque selon Copland, *« différentes intentions produisent différents types d'œuvres, c'est tout »*[16]. *Appalachian Spring* suit la même philosophie en mêlant des traces du folklore des Appalaches, une mélodie authentique de la communauté Shaker, un soupçon de jazz et quelques touches de Stravinsky sans pour autant qu'il en ressorte une impression de plaquage artificiel. L'œuvre de Copland a eu une influence majeure sur la musique américaine dont on trouve les traces tant dans la musique hollywoodienne ou les *musicals* de Broadway, que chez de nombreux compositeurs américains y compris chez les minimalistes Steve Reich, Philip Glass ou John Adams.

(*) Maître de conférences à l'Université de Bourgogne, membre du Centre Georges Chevrier (UMR 5605).

Notes

[1] La partition est dédicacée à la commanditaire.

[2] Le choix d'un orchestre de chambre plutôt que d'un orchestre symphonique est dû semble-t-il à l'étroitesse de la fosse d'orchestre de la salle où fut créé le ballet.

[3] "O Appalachian Spring ! / I gained the ledge, Steep, inaccessible smile that eastward bends, / And northward reaches in that violet wedge, / Of Adirondacks !" (Oh Printemps des Appalaches / J'ai atteint la vire / Abrupt, inaccessible sourire courbé vers l'Est / Et, qui vers le Nord atteint ce pic violet / Des Adirondacks !).

[4] Boosey & Hawkes HPS 82.

[5] En 1972, Boosey & Hawkes a publié une version qui fusionne la structure de la suite d'orchestre en 8 sections et l'instrumentation du ballet.

[6] Aaron Copland, « Le compositeur en Amérique industrielle », *Contrechamps*, n° 6, avril 1986, p. 34.

[7] La communauté Shaker, fondée en 1747 en Angleterre, est une branche sectaire du puritanisme protestant.

[8] "'Tis the gift to be simple / 'tis the gift to be free / 'tis the gift to come down where we ought to be / and when we find ourselves in the place just right / 'twill be in the valley of love and delight / When true simplicity is gained to bow and to bend we shan't be ashamed, to turn / turn, will be our delight, till by turning / turning we come round right" (C'est le don d'être simple / c'est le don d'être libre / c'est le don d'arriver là où nous devrions être / et quand nous nous retrouverons au bon endroit / ce sera dans la vallée de l'amour et des merveilles / Quand nous aurons atteint la vraie simplicité / nous n'aurons aucune honte à nous courber et à nous incliner / tourner, tourner encore sera notre ravissement / jusqu'à ce qu'en tournant et tournant encore nous parvenions à notre but).

[9] Neil Butterworth, *The Music of Aaron Copland*, London, Toccata Press, 1985, p. 101.

[10] Cette situation rappelle Debussy composant les premières esquisses de *La mer* en Bourgogne. Voir à ce sujet Aaron Copland, *A reader: selected writings 1923-1972*, Richard Kostelanetz and Richard Silverstein (éds.), New York, Routledge, 2003, p. XVIII.

[11] Susan Blaustein et Martin Brody, « Entretien avec Milton Babbitt », *Contrechamps*, n° 6, *op. cit.*, p. 36.

[12] Aaron Copland, « Le compositeur en Amérique industrielle », *op. cit.*, p. 29.

[13] John Williams a repris l'air dans une pièce pour quatuor, *Air and Simple Gifts*, interprétée par Yo-Yo Ma, Itzhak Perlman, Anthony McGill et Gabriela Montero lors de l'investiture du Président Obama le 20 janvier 2009 [http://www.youtube.com/watch?v=E-X88q_rQbM&feature=fvw].

[14] Le tabor est un tambour haut dont l'origine remonte à la Renaissance.

[15] Durées établies d'après l'enregistrement du Los Angeles Philharmonic Orchestra sous la direction de Leonard Bernstein, CD Deutsche Grammophon 413 324-2.

[16] Aaron Copland, « Le compositeur en Amérique industrielle », *op. cit.*, p. 32.

Mihu Iliescu (*)

Fanfare *for the Common Man*, une icône du mythe américain

En août 1942, Eugene Goossens, chef de l'orchestre symphonique de Cincinnati, demande à une vingtaine de compositeurs américains d'écrire pour la prochaine saison de concerts une brève pièce pour fanfare. Le choix de ce type de formation, qui a une connotation militaire bien établie, reflétait la volonté du commanditaire d'apporter une contribution à l'effort de guerre consenti par les Etats-Unis. Une musique pour fanfare lui apparaissait particulièrement apte à galvaniser le public en exaltant ses sentiments patriotiques. En répondant à l'appel de Goossens, Copland était cependant loin d'imaginer l'extraordinaire écho que devait rencontrer parmi ses compatriotes le morceau de seulement deux minutes qu'il allait composer. Ce morceau deviendra en effet son plus grand succès et lui vaudra, avec quelques autres œuvres populaires composées pendant la même période, d'être considéré comme l'un des artistes les plus représentatifs des Etats-Unis et l'un des fondateurs d'un style musical autochtone.

Alors qu'il serait bien difficile de dresser une liste des valeurs américaines qui soit acceptée par tous les américains, le public est unanime à reconnaître dans *Fanfare for the Common Man* une expression de ces valeurs. Les divers courants présents sur la scène politique américaine ont su exploiter cette situation, depuis les démocrates les plus progressistes (qui pendant la guerre étaient proches des communistes) jusqu'aux républicains les plus conservateurs. La *Fanfare* fait partie des œuvres qui sont régulièrement jouées lors de cérémonies qui engagent les plus hauts symboles de l'état (voir l'encadré 1). Solidement ancrée dans la conscience des citoyens américains de toutes les couches sociales, qui l'associent spontanément à l'image de leur pays et à son armée, elle est devenue elle-même un symbole. En fait, à force d'incarner des valeurs telles que la liberté, l'esprit de sacrifice ou l'esprit de conquête, qui appartiennent au mythe américain, elle a fini par intégrer elle-même ce mythe.

La large appropriation de la *Fanfare* a cependant entraîné une importante distorsion de son sens. Cette pièce a connu, à l'échelle des Etats-Unis, un destin semblable à celui d'un des chefs-d'œuvre les plus emblématiques de la musique occidentale : l'*Ode à la joie*. *« Tout le monde aime la* Neuvième Symphonie *de Beethoven, mais chacun a des raisons différentes d'en faire un discours sur ce qui est bien et beau »*, observe Esteban Buch[2]. La *Fanfare* appartient en effet à une catégorie d'œuvres dont le message est devenu ambigu voire illisible à cause des diverses récupérations partisanes dont il a fait l'objet au fil du temps. Un peu comme l'*Ode à la joie*, elle a souvent été instrumentalisée et utilisée dans des buts parfois opposés aux intentions et aux idéaux de son créateur. Les appareils de propagande du parti républicain, depuis Richard Nixon jusqu'à John McCain, l'ont ainsi presque transformée en un *jingle* électoral. Il apparaît dès lors nécessaire, si l'on veut dégager sa réelle signification, de la replacer dans le contexte historique de sa création et de l'aborder dans la perspective de la conception sociopolitique et esthétique de Copland[3].

Encadré 1. La popularité de *Fanfare for the Common Man* aux Etats-Unis

Alors qu'elle est rarement jouée en Europe, aux Etats-Unis la *Fanfare* connaît une très large diffusion. Elle est entrée dans le répertoire de centaines de formations de musiciens amateurs : *brass band* de l'armée, *big band* des universités, fanfares scolaires. La carrière officielle de cette pièce est exceptionnelle. Elle a figuré au programme de cérémonies solennelles telles que les intronisations de présidents des Etats-Unis (Eisenhower, Nixon, Clinton), les conventions nationales du parti républicain et du parti démocrate, l'ouverture des Jeux olympiques, etc. Une des dernières occasions en date est l'important discours prononcé par Barack Obama, en janvier 2009, au Lincoln Memorial de Washington[1].

Le thème de la *Fanfare* a été repris par des musiciens populaires et par des groupes tels que les Rolling Stones, le trio Emerson Lake & Palmer, Bob Dylan et l'orchestre de jazz de Woody Herman. Il fait partie de la bande sonore de nombreux films documentaires et de fiction et figure dans les génériques de plusieurs émissions de télévision.

I. LE THEME ET SES METAMORPHOSES

La structure de *Fanfare for the Common Man* repose sur un unique thème qui se transforme

sans cesse au cours de quatre séquences séparées par des brèves transitions confiées aux percussions. L'analyse de ces métamorphoses thématiques (exemple 1) met en évidence un travail mélodique, rythmique, harmonique et timbrique dont la finalité est de construire un unique crescendo qui arrive à son paroxysme dans les dernières mesures. L'effectif instrumental indiqué dans la partition est celui habituel des cuivres d'un orchestre symphonique (3 trompettes, 4 cors, 3 trombones, tuba) auxquelles s'ajoutent timbales, grosse caisse et tam-tam.

Première séquence (mes. 1-11). En guise d'introduction, trois ponctuations des percussions, séparées par de lourds silences, font penser à une cérémonie de funérailles. Les trompettes à l'unisson exposent ensuite un thème de six mesures constitué pour la plupart d'intervalles disjoints se déployant sur un ambitus large. D'un caractère calme et recueilli malgré son *incipit* mordant, ce thème, réunit deux motifs contrastants qui seront transformés tout au long de la pièce :

(a) motif ascendant (*anabase*) constitué par la répétition d'une cellule rythmique incisive.

(b) motif descendant (*catabase*) qui figure une détente sur des valeurs de notes plus longues.

Même en l'absence d'un support harmonique, le thème affirme la tonalité de *Sib* majeur dont il fait entendre clairement, sous une forme arpégée, les accords de tonique et de sous-dominante.

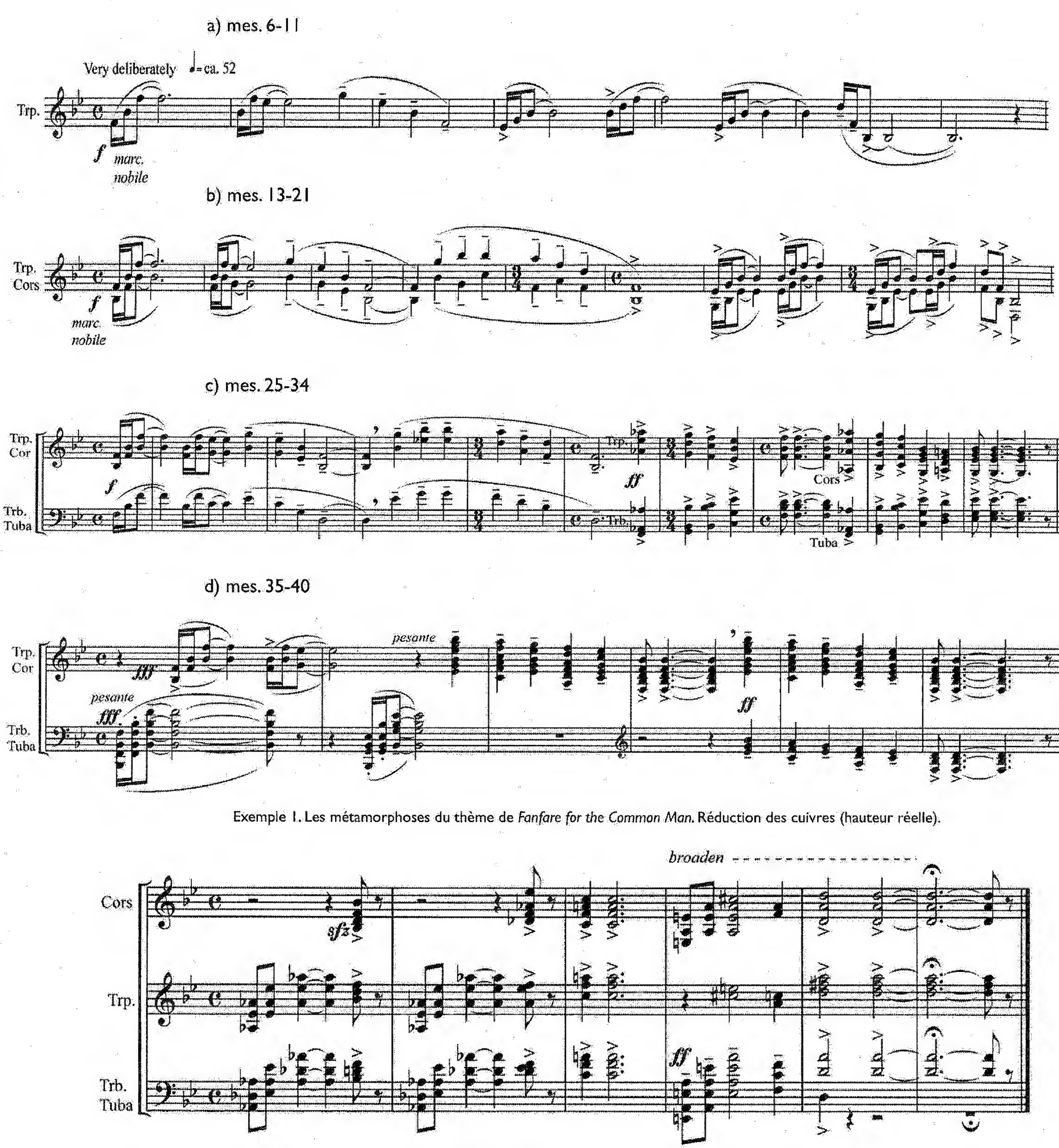
Deuxième séquence (mes. 12-21). Après une courte transition, les cors et les trompettes reprennent le thème en mouvement parallèle. L'adjonction d'une deuxième voix, première étape d'un processus d'épaississement de la pâte sonore, confère à cette séquence un aspect bitonal. Le motif (b), augmenté de trois mesures, tend à imposer son caractère majestueux. Le thème apparaît plus structuré, pouvant être divisé en deux tronçons assimilables à un antécédent et à un conséquent. Ainsi, la césure créée par le repos sur une ronde associé à une brève intervention des percussions (mes. 18) joue le rôle d'une demi-cadence, malgré l'absence d'une harmonie ouverte ; par la suite, la dernière cellule rythmique descendante issue du motif (a), présentée en augmentation (mes. 21), a le sens d'une cadence.

Troisième séquence (mes. 22-34). La puissance sonore monte encore d'un cran : après une transition plus étoffée et deux fausses entrées du thème, celui-ci est exposé par l'ensemble des cuivres qui résonne dans toute sa massivité. Une troisième voix apparaît, puis une quatrième, formant des accords complets souvent présentés dans le premier ou le deuxième renversement. Le motif (a) est repris par les timbales, faisant participer les percussions au crescendo général. Le motif (b), toujours amplifié, se prolonge encore par une double scansion fortissimo (mes. 30-34). Sur le plan harmonique, le septième degré abaissé (*La b*) apporte provisoirement une couleur modale. Le dernier accord de sous-dominante crée une sensation d'attente qui appelle à une nouvelle présentation du thème.

Quatrième séquence (mes. 35-46). Pour la première fois *fff*, le thème est amputé de plusieurs mesures, ce qui produit un effet d'accélération. Au motif (a), seule survivance de la première présentation, succède un nouvel élément constitué d'une double exhortation *pesante* s'appuyant sur un enchaînement harmonique modal : IV-V-IV-III-II-I. Les dernières mesures, qui reprennent l'*incipit* du motif (a) en augmentation, ont l'aspect d'une coda (exemple 2). Elles créent un effet de surprise dû à une évolution qui affecte le seul paramètre resté jusqu'ici inchangé, permettant d'accroître encore la tension : la tonalité. Le centre *Si b* est pour la première fois abandonné au profit d'une fulgurante ascension sur la spirale des quintes, qui conduit de *La b* majeur à *Ré* majeur.

II. UN HOMMAGE A « L'HOMME ORDINAIRE »

Le titre, *Fanfare for the Common Man* (que l'on peut traduire par *Fanfare pour l'homme ordinaire*), s'inspire d'un célèbre discours prononcé le 8 mai 1942 par le vice-président démocrate des Etats-Unis, Henry Wallace[4]. Dans ce discours, il employait à plusieurs reprises l'expression « homme ordinaire », notamment pour souhaiter l'avènement, au lendemain de la seconde guerre mondiale, d'un *« siècle de l'homme ordinaire »*. Cette expression contenait une charge polémique, car elle répondait à la formule *« siècle de l'Amérique »* utilisée par les chantres républicains d'une politique de domination hégémonique des Etats-Unis. Si, en imaginant le monde d'après la guerre, les démocrates et les républicains partageaient les mêmes incontournables références au peuple, à la liberté et à la démocratie, l'acception qu'ils donnaient à ces mots et la rhétorique qu'ils développaient autour d'eux n'étaient pas les mêmes. Les uns mettaient en avant un idéal de justice sociale et le combat contre les inégalités au sein d'une société solidaire ; les autres prônaient l'individualisme et l'esprit de compétition selon le dogme classique du capitalisme. Sur le plan de la politique extérieure, les uns soulignaient la responsabilité des Etats-Unis dans l'édification d'un monde démocratique, alors que les autres affirmaient un nationalisme unilatéraliste teinté de chauvinisme[5].



Exemple 1. Les métamorphoses du thème de *Fanfare for the Common Man*. Réduction des cuivres (hauteur réelle).

Exemple 2. *Fanfare for the Common Man*, mes. 41-46. Réduction des cuivres (hauteur réelle).

En empruntant le titre de sa pièce au discours du vice-président Wallace, Copland manifestait son adhésion à l'idéologie de l'aile la plus progressiste du camp démocrate. Il mettait ostensiblement à l'honneur les simples citoyens, héros anonymes de tous les jours : « *Après tout,* remarquait-il, *c'est l'homme ordinaire qui a fait le sale boulot de la guerre et de l'armée* » ; c'est donc lui qui « *méritait une fanfare* »[6]. La notion d'« homme ordinaire » avait en fait plusieurs connotations. Elle concernait d'une façon particulière certaines catégories de population discriminées, comme les Noirs ou les femmes, pour lesquelles l'effort de guerre (celui militaire mais aussi celui civil) a représenté une occasion d'accéder, sinon à une véritable égalité des droits, du moins à un statut social correct. Elle correspondait ainsi à une nouvelle conception de la citoyenneté, celle d'une Amérique multiethnique et multiraciale qui entendait, sur ce point aussi, se démarquer de l'Allemagne nazie. L'homme ordinaire a pu également être assimilé au simple

contribuable, comme le fit avec un certain humour Goossens lorsqu'il proposa à Copland comme date de création de la *Fanfare* le 12 mars 1943, *« parce que l'homme ordinaire devra payer ses impôts deux jours plus tard (s'il a encore de quoi payer), et cela me semble une bonne occasion pour lui présenter votre hommage »*[7]. En répondant sur un ton très sobre qui obligea son interlocuteur à s'expliquer sur cette plaisanterie et même à s'en excuser, Copland se déclara néanmoins honoré par le choix de cette date.

Un hommage apporté à l'homme ordinaire devait employer un langage accessible à celui-ci. En fait, bien avant de composer la *Fanfare*, Copland avait abandonné une approche que l'on a pu qualifier d'élitiste. L'expérience dramatique de la Grande Dépression de 1929-1933, avec son cortège de tragédies humaines, l'avait amené à s'interroger sur l'utilité de l'artiste dans la société et lui a révélé la nécessité de se faire comprendre par un large public[8]. Dans ce contexte, Copland se rapproche d'un certain nombre d'intellectuels et artistes de gauche ou communistes, actifs au sein du Front Populaire[9], ce qui lui vaudra plus tard d'être soupçonné d'activités « anti-américaines » (voir l'encadré 2). A cette époque des années 1930, il fréquente la revue *Modern Music* qui publiait des articles faisant l'éloge des musiques prolétariennes promues dans l'Union Soviétique. Copland est également proche de personnalités de l'émigration russe comme Nicolas Slonimski et Serge Koussevitzky, qui faisaient alors connaître au public américain la musique soviétique. Dans un de ses articles, il exprime son admiration pour Chostakovitch et pour sa conception esthétique telle qu'elle se reflète dans la *Septième Symphonie*. Il adhère à cette idéologie qui assignait à la musique la mission de mobiliser le peuple, en la transformant ainsi en une redoutable arme dans la lutte contre l'ennemi nazi[10]. Toutes ces influences qui, au nom de la nécessité de toucher les masses, poussent Copland vers une esthétique de la « simplicité imposée »[11], se font entendre dans *Fanfare for the Common Man*.

Encadré 2. Copland sur une liste noire du FBI

L'ironie de l'histoire veut que le créateur d'une musique largement saluée comme représentative de l'Amérique et porteuse d'un fort message patriotique fût soupçonné d'activités antiaméricaines. En 1953, en pleine Guerre Froide, Copland fut interrogé par la tristement célèbre commission d'enquête dirigée par le sénateur Joseph McCarthy. A cause de ses anciennes sympathies communistes, il se retrouve alors sur une liste noire du FBI. Pendant une courte période, ses partitions sont bannies des bibliothèques publiques américaines. Alors qu'une de ses œuvres est brutalement retirée du programme d'un concert officiel, ses collègues font bloc pour le défendre. La carrière de Copland a finalement peu souffert de cette mésaventure mais les investigations dont il fut l'objet ne cessèrent qu'en 1955 et son dossier ne fut définitivement clos qu'en 1975.

III. LE DETOURNEMENT D'UN GENRE MILITAIRE

Il existe un décalage significatif entre le cadre fixé par le commanditaire de la *Fanfare* (message patriotique explicite, choix d'un effectif instrumental fortement connoté[12]) et le sens que le compositeur donnait vraisemblablement à cette œuvre. Le patriotisme de Copland était en effet loin d'être aussi démonstratif que celui de Goossens. Aussi, bien qu'approuvant le ralliement de son pays à la coalition antinazie, Copland n'avait pas la fibre guerrière. Cette attitude explique sa démarche qui consiste à neutraliser et à détourner les clichés d'un genre, la fanfare (voir l'encadré 3), que l'on assimile souvent aux marches qui accompagnent défilés et autres cérémonies militaires. Plusieurs aspects de l'écriture montrent cette volonté de détournement :

- l'absence d'un rythme cadencé, les changements de mesure fréquents, les carrures asymétriques et les interventions irrégulières des percussions apparaissent incompatibles avec les impératifs d'ordre et discipline propres à l'armée. Ces aspects expriment au contraire un refus des carcans et des contraintes, correspondant ainsi à l'image de « l'homme ordinaire », au sens du civil qui n'avance pas forcément au pas de marche car il reste maître de ses décisions.

- le thème, avec son *incipit* caractéristique formé d'un intervalle de quarte ascendante suivi d'une quinte, garde certes des traces de l'idiome mélodique des cuivres utilisées dans l'armée. Sa première apparition à l'unisson peut ainsi évoquer un appel de clairons dans la cour d'une caserne. Mais, par la suite, l'impact de la cellule rythmique initiale s'atténue et d'autres motifs, dépourvus de connotations militaires, passent au premier plan.

- la couleur modale, due dans un premier temps aux quintes à vide puis à l'insistance sur la relation plagale I-IV, à l'absence de cadences parfaites et aux nombreux accords sur des degres secondaires, est inhabituelle dans l'écriture harmonique d'une fanfare traditionnelle qui affirme plutôt les fonctions tonales principales.

- le crescendo, réalisé sans agressivité, respire une « force tranquille » qui n'est pas celle d'une armée en marche mais celle d'une foule pacifique en train de se rassembler. Son dénouement gran-

diose a ainsi été interprété comme symbolisant l'idée, chère aux pacifistes et aux progressistes américains, d'un *« triomphe sans la conquête »*[13]. Dans ce contexte, on peut entendre les imitations de l'*incipit* thématique (mes. 24-25, avec la participation des timbales, puis mes. 35-36) comme une métaphore de la démultiplication de « l'homme ordinaire ».

Encadré 3. La fanfare : usages et détournements

Selon sa définition la plus courante, le mot fanfare désigne une pièce pour cuivres, éventuellement accompagnées par des percussions. Son origine remonte au mot arabe *anfar* (trompette), mais aussi au vieil espagnol *fanfa* (vantard, fanfaron). Les musiques pour fanfare ont généralement un aspect démonstratif, voire agressif, d'où leur intensité sonore parfois à la limite du bruit. Depuis le Moyen Age, elles sont souvent associées à des activités, comme la guerre ou la chasse, qui impliquent une confrontation et un rapport de force. L'aspect démonstratif des fanfares se retrouve dans les cérémonies de cour (réceptions officielles, fêtes, funérailles, etc.), où la puissance des cuivres et des percussions est censée donner la mesure de la puissance du souverain ou du maître des lieux.

De nombreuses œuvres du répertoire baroque, classique et romantique gardent la trace de cet usage cérémonial des fanfares, dans des sections confiées aux cuivres (parfois associées aux bois) qui ont souvent une fonction introductive. On peut citer la « Toccata » de l'*Orfeo* de Monteverdi, la *Musique pour les funérailles de la reine Mary* de Purcell, le *Te Deum* de Lully, *Castor et Pollux* de Rameau, *Fidelio* (et l'ouverture *Léonore*) de Beethoven, la *Fanfare de chasse* de Rossini, les *Troyens* de Berlioz, *Aïda* de Verdi (la célèbre marche triomphale)…

Au XX^e^ siècle, plusieurs compositeurs élargissent le champ d'expression de la fanfare, en la détournant de ses anciennes fonctions. Ils abordent ce genre dans un esprit néoclassique, parfois avec l'intention de parodier son esprit guerrier ou son caractère pompeux. Outre Copland, on peut citer Ravel (fanfare pour le ballet *L'Eventail de Jeanne*), Satie (*Fanfare pour réveiller le bon gros roi des singes*), Dukas (*La Péri*), Milhaud (*Fanfare* op. 209), de Falla (*Fanfare sur le nom d'Arbos*), Stravinski (*Fanfare for a New Theatre*), Britten (*Fanfare for St. Edmundsbury*)… On peut également mentionner le clin d'œil postmoderne de Ligeti, qui dans son opéra, *Le Grand Macabre*, parodie la « Toccata » de l'*Orfeo* de Monteverdi, en utilisant à la place des cuivres des klaxons.

IV. LE THEME DE LA *FANFARE* DANS LA *TROISIEME SYMPHONIE* : L'AVENEMENT D'UNE DIMENSION MYTHIQUE

Copland reprend le thème de la *Fanfare* dans sa *Troisième Symphonie*, créée le 18 octobre 1946 par l'orchestre symphonique de Boston sous la baguette de Serge Koussevitzky. Introduit au début du quatrième mouvement, ce thème dévoile ici tout son potentiel dramatique et sa capacité de structurer une forme symphonique. Il est harmonisé et orchestré de différentes manières, associé à d'autres éléments thématiques dans le cadre d'une forme sonate atypique où il joue tantôt le rôle d'un catalyseur tantôt celui d'une force « disruptive »[14]. Il est d'abord discrètement intégré, pianissimo, dans un tissu polyphonique tonalement instable ; puis il est repris à des moments clés du déroulement de la forme, d'une façon de plus en plus marquée ; enfin, il est clamé avec force dans le final apothéotique qui achève une trajectoire allant *« de l'obscurité vers la lumière, de l'ambiguïté à la certitude »*[15]. La métaphore de l'union qui fait la force, déterminante dans l'architecture de la *Fanfare*, s'y trouve renforcée. On peut ainsi tracer un parallèle entre le thème, d'abord exposé par un hautbois, qui finit par gagner l'orchestre entier et le personnage de l'homme ordinaire qui, en démultipliant ses visages et en les agglutinant, incarne le peuple. Le développement thématique plus élaboré et l'écriture symphonique raffinée rapprochent par ailleurs encore davantage cette œuvre de l'idéal, recherché par Copland depuis les années 1930, d'une musique qui soit accessible à un public large, mais *« sans sacrifier aucunement nos exigences musicales les plus hautes »*[16].

Cependant, au lendemain de la guerre, la *Troisième Symphonie* a surtout été saluée comme l'expression musicale d'une Amérique victorieuse et fière de son statut de grande puissance. Copland s'est limité à observer qu'elle reflétait *« l'état d'esprit euphorique du pays après la victoire »*[17]. En fait, elle n'augurait pas le *« siècle de l'homme ordinaire »* attendu par les progressistes américains, mais plutôt celui d'une Amérique dominatrice sur le plan externe et peu soucieuse de justice sociale sur le plan interne. La façon dont Copland intègre le thème de la *Fanfare* a ainsi pu être interprétée comme marquant un infléchissement de ses convictions progressistes. Selon Elizabeth B. Crist, la *Troisième Symphonie « manifeste les populismes contradictoires* [des conservateurs et des progressistes], *négociant entre l'affirmation d'une domination américaine et l'appel progressiste pour justice sociale dans le monde entier »*. D'où une certaine ambiguïté liée à une volonté de réconciliation entre ces deux populismes. Ainsi, le thème de la *Fanfare*, avec ses

métamorphoses incessantes, *« joue un rôle ambigu d'un point de vue rhétorique » ; « son statut est tenu »*, aussi relève-t-il de la *« rhétorique d'une promesse non tenue »* ; car *« la* Symphonie *ne se dissout pas simplement dans une harmonie utopique »*[18]. Quelles que soient les interprétations qu'elle a pu susciter, à l'heure de la victoire contre l'ennemi nazi commun les populistes des deux camps se sont reconnus dans cette symphonie, ce qui contribua à lui assurer une place privilégiée dans la musique américaine[19].

Mais l'explication la plus profonde de l'inaltérable succès que connaissent aux Etats-Unis la *Fanfare* et la *Troisième Symphonie* réside peut-être dans le fait qu'elles rappellent et réactualisent l'un des mythes fondateurs de l'Amérique, celui de l'héroïsme des pionniers (des « hommes ordinaires » d'une autre époque) et de leur esprit solidaire. Les récurrences de plus en plus majestueuses du thème, dans la *Fanfare*, confèrent en effet à l'homme ordinaire la dimension d'un héros mythique[20]. Entre le ton funeste des percussions du début et la brillance des cuivres immobilisées sur l'accord final de *Ré* majeur, se dessine le parcours d'une résurrection et d'un passage vers l'éternité. Ce parcours n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui du héros mythique identifié par Eero Tarasti dans la musique occidentale du XIX^e^ et du XX^e^ siècle, dont le prototype se trouve selon lui dans la symphonie *Héroïque* de Beethoven[21]. On peut cependant remarquer que le héros célébré par la *Fanfare* de Copland n'a rien d'exceptionnel : c'est précisément l'homme ordinaire. Ce paradoxe n'en est pas un, puisqu'il met en évidence une forme profane de sacralisation qui relève encore du mythe – un mythe moderne, en l'occurrence. L'homme ordinaire est ainsi paré d'une aura qui le rapproche d'un autre héros humble et anonyme entré dans la légende en tant qu'incarnation de tout un peuple : le soldat inconnu. D'où le statut d'icône auquel il accède, statut qui rejaillit sur une musique qui deviendra elle-même une icône de l'Amérique contemporaine.

CONCLUSION

L'histoire de la réception de *Fanfare for the Common Man*, comme celle de l'*Ode à la joie*, montre à quel point le destin d'une œuvre musicale peut échapper à son compositeur. Après avoir détourné le genre de la fanfare de sa fonction militaire, ce fut le tour de Copland de voir son message détourné, voire confisqué, par ses contemporains de tous bords. Les générations suivantes se sont également emparées de son œuvre en en faisant un symbole de leurs propres aspirations. Lui-même prendra, dans les années 1950-1960, une certaine distance par rapport aux idées de gauche les plus radicales qu'il professait à l'époque où il composait la *Fanfare*, sans toutefois renier l'essentiel de ses convictions. Ces diverses évolutions soulignent l'importance d'assurer les conditions nécessaires pour une réception éclairée et ouverte des œuvres musicales du passé. Eclairée car ne se contentant pas avec les clichés transmis par une histoire de la musique parfois sommaire et schématique. Ouverte car se nourrissant d'un contact direct et toujours renouvelé avec les œuvres. Si la *Fanfare* est un emblème musical du mythe américain, son public d'aujourd'hui doit ainsi être capable de déchiffrer son message humaniste, même s'il a été brouillé et déformé jusqu'à la caricature. La musicologie américaine a accompli en ce sens un travail salutaire qui contient un avertissement valable également de ce côté-ci de l'Atlantique : accepter que l'icône qu'est devenue la brève pièce de Copland puisse être perçue comme un vulgaire *jingle* serait, d'une certaine façon, participer à une forme de trahison de l'homme ordinaire.

(*) Professeur agrégé, docteur en musicologie.

Notes

[1] Le choix de la *Fanfare* de Copland pour introduire ce discours – intitulé We are One – correspond parfaitement à la volonté d'Obama de dépasser les clivages de la société américaine. Cependant, comme dans bien d'autres circonstances protocolaires, lors de cette cérémonie la *Fanfare* a été amputée d'une bonne moitié, ce qui montre qu'il y a bien un prix à payer pour avoir l'honneur de figurer dans un programme officiel.

[2] BUCH, Esteban, *La* Neuvième *de Beethoven. Une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999, p. 307. L'auteur montre que le large consensus qui a conduit à la transformation de la *Neuvième Symphonie* en *« une sorte de fétiche sonore de l'Occident »*, pose un problème moral notamment lorsqu'on pense à l'appropriation de cette œuvre par les nazis.

[3] Un admirable travail de restitution du sens de la musique de Copland a été accompli par Elizabeth B. Crist dans son livre, *Music for the Common Man: Aaron Copland during the Depression and war*, qui a fourni au présent article une précieuse source d'inspiration.

[4] D'autres titres qui avaient été envisagés par Copland commençaient également par la formule "*Fanfare pour…*" : "*pour le jour de la victoire*" ; "*pour les futurs héros*" ; "*pour le monde de l'après-guerre*" ; "*pour les quatre libertés*" (autre allusion à une formule utilisée dans le discours de Wallace) ; "*pour l'esprit de la démocratie*" ; "*pour la renaissance de Lidice*" (village tchèque dont la population a été massacrée par les nazis, en 1942). *Cf.* CRIST, Elizabeth B., *Music for the Common Man: Aaron Copland during the Depression and war*, New York, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 181.

[5] *Id.*, p. 182.

[6] *Cf.* KOSTELANETZ, Richard (éd.), *Aaron Copland: a reader: selected writings 1923-1972*, New-York, London, Routledge, 2003, p. 246.

[7] En effet, observe Elisabeth B. Crist, le fait d'appliquer l'ambitieuse politique préconisée par l'administration démocrate pour *« le siècle de l'homme ordinaire »* devait se traduire par une hausse des impôts.

[8] L'approche de Copland rappelle la *Gebrauchsmusik* (mot allemand que l'on peut traduire par « musique utilitaire ») théorisée et pratiquée en Allemagne, notamment par Paul Hindemith, pendant la période 1920-1940. Les deux compositeurs partageaient l'idée d'une musique socialement utile, qui répond à un besoin concret (par exemple, pour des films ou des pièces de théâtre) ou qui puisse être jouée par des musiciens amateurs.

[9] Le Front Populaire était une coalition hétéroclite d'organisations de gauche plus ou moins radicales. Il réunissait des syndicats ouvriers, des activistes communautaires, des militants communistes, socialistes, anti-fascistes et antiségrégationnistes.

[10] Cf. CRIST, E. B., *op. cit.*, p. 179-180. Si, dans les circonstances historiques particulières liées à la guerre contre l'Allemagne nazie, Copland (comme bien d'autres intellectuels américains et européens) a pu se laisser abuser par la propagande soviétique, dans les années 1950 il dénoncera avec force le caractère liberticide du stalinisme.

[11] Cette expression appartenant à Copland est citée dans CRIST, E. B., *op. cit.*, p. 195.

[12] Les trois titres suggérés par Goossens dans une lettre adressée à Copland – *A Fanfare for Soldiers, A Fanfare for Airmen ou A Fanfare for Sailors* – montrent son intention d'orienter le compositeur vers un champ d'expression qui est celui des fanfares militaires traditionnelles. *Ibid* , p. 180.

[13] *« Avec sa citation de la Fanfare…, le final* [de la *Troisième Symphonie*] *essaie de construire une vision musicale et idéologique du triomphe sans la conquête ». Ibid.*, p. 191.

[14] *Ibid.*, p. 188.

[15] *Ibid.*, p. 184.

[16] COPLAND, Aaron, « Le compositeur en Amérique industrielle », *Contrechamps* n° 6, avril 1986, p. 31.

[17] Cité dans POLLACK, Howard, *Aaron Copland, The Life and Work of an Uncommon Man*, New York, Henry Holt and Co., 1999, p. 410.

[18] CRIST, E. B., *op. cit.*, p. 189-191.

[19] Selon Leonard Bernstein, la *Troisième Symphonie* de Copland représente *« la quintessence d'une quête de décennies pour une musique américaine »*. Selon Serge Koussevitzky, elle est tout simplement la meilleure symphonie américaine. Cf. POLLACK, H., *op. cit.*, p. 416.

[20] Selon Eero Tarasti, toute récurrence d'un thème relève, potentiellement, du mythe, dans la mesure où l'univers de celui-ci est *« fondé sur le clivage* avant/après *»*. Dans certaines conditions, le caractère mythique d'un thème *« provient uniquement du fait que nous l'avons* déjà *entendu et que nous nous en souvenons* maintenant ». Aussi, tout ce qui survient entre la première audition d'un thème et ses répétitions reste *« immergé dans la mémoire de l'auditeur* […] *C'est cette distance temporelle qui donne à la répétition sa dimension mythique ». Cf.* TARASTI, Eero, *Mythe & musique. Wagner, Sibelius, Stravinsky*, trad. de l'anglais par Damien Pousset, Paris, Michel de Maule, 2003, p. 93-94.

[21] *Ibid.*, p. 125

Marine Kaleka (*)

Les rapports entre le populaire et le savant dans la musique d'Aaron Copland

Lorsqu'Aaron Copland était encore enfant, la plupart des gens pensaient que la musique américaine ne pouvait pas devenir « sérieuse », et que la musique sérieuse ne pouvait pas être américaine. Les salles de concert aux États-Unis se concentraient sur les artistes européens, sur la musique européenne, et si de la musique américaine était jouée, c'était l'œuvre d'un compositeur ayant appris les « bonnes manières » musicales en Europe. Évidemment, la musique américaine existait ; le ragtime, le jazz, le blues se propageaient du Sud noir, et l'Amérique blanche avait une longue tradition d'hymnes, de chansons de salon (*parlour songs*), de marches et diverses danses. Charles Ives (1874-1954) comprit les opportunités qu'offraient ces musiques, mais demeura un marginal solitaire, dont l'influence ne fut manifeste que des années plus tard. Partant de ce constat, Copland n'eut de cesse que de rendre la musique sérieuse accessible au public américain, en faisant reposer ses compositions sur des références connues de son auditoire ; ce qui compte, c'est l'effacement des frontières entre plusieurs styles, élément vital pour la quête d'une musique « partageable ».

Copland vécut près de 90 ans ; il traversa bien des époques, et son style musical n'a cessé d'évoluer avec le temps. Si définir son langage en quelques lignes est une gageure, il demeure néanmoins un trait indéniable, celui de l'emprunt à diverses musiques, populaires pour la plupart, mais sous l'influence et par le traitement d'un savoir-faire tout européen, puisque Copland compte parmi les disciples de la « Boulangerie », c'est-à-dire les élèves de Nadia Boulanger, à Fontainebleau, comme les américains Marion Bauer, Walter Piston, Virgil Thomson, Roy Harris et Marc Blitzstein.

I. PARCOURS ET INFLUENCES

Copland, soucieux de comprendre les racines musicales de son pays d'adoption[1], entama dès les années 1920 un travail de recherche sur les compositeurs américains, dans une optique qui est celle du « passé récupérable »[2]. Mais ce paysage musical savant américain était une vaste et triste étendue de compositeurs asservis à la culture européenne. Il ne se sentait guère proche de ces compositeurs de la fin du XIX^e^ siècle qui avaient affûté leur savoir-faire en Europe, et qui revinrent aux Etats-Unis « *remplis d'admiration pour les trésors de l'art musical européen, avec pour mission auto-proclamée d'expliquer leur splendeur à leurs compatriotes.* »[1]. De la génération de compositeurs plus proches en âge – celle née entre 1870 et 1880 –, il demeurait tout aussi distant vis-à-vis de ceux qu'on associait généralement au jazz, comme John Alden Carpenter, E. B. Hill et Louis Gruenberg. Envers les « ultra-modernes », seuls Edgard Varèse, Carl Ruggles et Charles Ives gagnent son estime. Finalement, tout le travail restait à accomplir. Déterminé à créer une véritable *tradition* plus qu'un *son* américain, Copland en déduit dans un premier temps que les compositeurs dits *sérieux* d'Amérique, doivent puiser dans leur propre folklore. Le jazz en faisait partie (voir l'encadré 1).

Encadré 1. *Jazz*, une notion ambiguë

Dans les années 1920, le terme *jazz* désignait communément un panel de musiques aussi varié qu'imprécis. Il évoquait aussi bien le « vrai » jazz joué dans les clubs (autrement dit le jazz improvisé, ou « *jazz hot* »), la musique de danse arrangée (ou « *sweet jazz* »), tout comme des chansons populaires. Celles de Stephen Foster, auteur américain de chansons influent du XIX^e^ siècle, dont les compositions étaient enseignées aux enfants dans les écoles, ou bien les *songs* issues de comédies musicales de Broadway du début du XX^e^ siècle. On assimilait aussi à la sphère jazz les morceaux de ragtime et les nouveautés pour piano.

Le mot *ragtime*[3], lui, désigne d'abord, toute musique syncopée ou « enlevée ». Mais le terme a subi une importante modification d'usage ; alors que de nos jours, il s'applique essentiellement aux œuvres pour piano, il désignait jusqu'à la fin des années 1930, un style principalement vocal, dans lequel les œuvres instrumentales n'occupaient qu'une place secondaire.

Paradoxalement, c'est en Europe que Copland eut la révélation du jazz ; ayant vécu toute son enfance à Brooklyn, où cette musique faisait partie du quotidien – elle était « *une chose ordinaire* », comme il disait – il la trouvait d'abord prosaïque. En 1923, il entendit du jazz dans un bar à Vienne. Il fut fasciné par la façon dont cette

musique lui semblait si américaine dans ce contexte étranger : « *C'était comme entendre du jazz pour la première fois. Et c'est à ce moment même que j'ai réalisé le potentiel de ce langage, pour l'employer dans la musique sérieuse* »[4]. Cela lui ouvrit de nouvelles perspectives et, c'est là qu'il prit la pleine mesure de sa propre identité. Le jazz était le son américain par excellence ; il émit alors le désir de transcrire ce « son » de New York, comme Poulenc et Auric parvenaient à saisir l'esprit des cafés parisiens. Avec l'aval de son professeur Nadia Boulanger, il commença à inclure des éléments de jazz dans son ballet *Grohg* (1922-1925). Lors de son retour à New York, il continua d'aller écouter les jazzmen ; en s'aventurant dans divers clubs, il put entendre Bix Beiderbecke, Benny Carter, Duke Ellington… *Music For the Theatre* (1925) et son *Concerto pour piano* (1926) suivent le chemin, avec l'usage explicite, et occasionnellement parodique, de rythmes, de couleurs et d'atmosphères *jazzy*. Son article « Jazz Structure and Influence »[5] est sa première déclaration tendant à souligner les subtilités rythmiques du jazz, incluant la syncope, la polyrythmie, les métriques impaires. Si cette musique était exotique aux oreilles des Européens, il la qualifiait d'« *indigène* » pour les Américains, et c'est pourquoi le jazz ne devait pas s'exprimer que dans les foxtrots et le charleston – comme chez George Gershwin ou Irving Berlin – mais devait traduire « *l'amour, la tragédie, le remord, et pas seulement la gaieté* ».

L'arrivée du jeune Copland à Paris, en 1921, correspond à une période où l'Europe est surtout un immense vivier de talents, à l'étonnante diversité de styles ; Prokofiev, le Groupe des Six, l'Ecole de Vienne, Krenek, Wellesz, Hindemith, Weill, Malipiero… Insatiable, il se familiarise rapidement avec cet univers ; il étudie les dernières partitions, il va au concert tous les soirs. C'est aussi durant ses études parisiennes que Copland parfait sa culture musicale européenne. Nadia Boulanger avait une approche pour le moins atypique ; considérant que la plupart de ses étudiants connaissaient bien les périodes classique et romantique, elle choisissait ses exemples dans la musique de la Renaissance, la musique baroque, et dans les partitions du XX^{e} siècle. Copland se découvre une affection toute particulière pour Palestrina, Gesualdo, Monteverdi et Bach. Plus tard, il étudiera avec grand intérêt Guillaume de Machaut et Josquin. En même temps, il continue d'étudier Debussy, Scriabine, Ravel et Bloch. Il est très attiré par l'écriture de Gabriel Fauré et s'attache particulièrement à l'œuvre de Gustav Mahler. Dés 1927, Copland enseigne à son tour à la New School de New York *l'évolution de la musique moderne*, et œuvre beaucoup en faveur de la musique contemporaine, en organisant concerts et conférences, ainsi qu'à travers ses publications, éloquentes sur son rapport au large éventail de compositeurs européens évoqués[6].

II. DU PASTICHE DU JAZZ AUX CITATIONS *FOLK*

Copland, incrédule face aux conservateurs vantant les mérites insurpassables de la musique européenne, trouve la volonté de créer une identité américaine « sérieuse » en instaurant un dialogue vivant avec son public. C'est pour cela qu'il s'autorise quelque chose que ses prédécesseurs n'avaient pas envisagé : une intégration explicite de thèmes populaires à des pastiches de la musique jazz, mais aussi à des retours sur le passé, dans un esprit esthétique néo-classique ; c'est ce qui lui permit de choisir des modèles de natures très différentes, et de rendre son corpus d'œuvres si éclectique.

Tout au long de sa carrière, Copland eût du mal à se présenter comme un observateur bienveillant du jazz ; contrairement à Leonard Bernstein, André Prévin ou Gunther Schuller, il ne se considérait pas comme un musicien à double appartenance. Il ne fit jamais référence à ses œuvres inspirées du jazz comme étant du jazz, pas même du jazz symphonique : ses œuvres étaient seulement des *images* du jazz. Toutefois, il demeure une certaine ambivalence entre ses déclarations et son travail de création. Dans ses écrits, il prend de la distance par rapport au jazz en se définissant clairement comme un compositeur de musique « sérieuse » et « non commerciale ». Plus tard, dans un article de 1941, il déclara que la portée émotionnelle du jazz était « *limitée* », et qu'il pensait avoir « *fait le tour des possibilités offertes par ce langage.* »[7]. Pourtant, il récidive avec les *Four Piano Blues* et le *Concerto pour clarinette* (1948), créé par Benny Goodman, puis fait référence au jazz *cool* avec *Something Wild* (1961). Lors de ses conférences à Norton en 1951, il reconnaît que l'improvisation pourrait offrir un champ d'expression plus large à la musique classique – en dissociant toutefois le jazz improvisé des méthodes compositionnelles aléatoires utilisées par John Cage –, mais conclura ainsi en 1958 : « *Le jazz et la musique classique continueront à s'emprunter des éléments, à s'interpénétrer, mais je ne pense pas que cela devienne un jour une seule et même forme* »[8]. Malgré tout, Copland restera un fervent admirateur de cette musique et citera, dans une *interview* de 1960, quelques musiciens de jazz moderne qu'il admire : Lennie Tristano, Oscar Pettiford, Bud Powell, Dave Brubeck et Charles Mingus, qu'il faisait volontiers découvrir à ses étudiants, pour leur « *liberté d'invention* ».

À partir des années trente, Copland voulut élargir son champ d'expression ; le jazz ne lui suffisait plus. Pensant avoir épuisé les possibilités

de ce langage avec le *Concerto pour piano*, il glana dans une réserve de matière première nouvelle, poussé par le désir de conférer une note supplémentaire d'américanisme à sa musique. Aussi, il commença à puiser dans tous les mythes fondateurs de la culture nord-américaine : le western, la nature, la Constitution. À ce titre, la *folk music* (voir l'encadré 2) allait devenir une source d'inspiration caractéristique : il parodie l'air « Star Spangled Banner » dans *Hear Ye ! Hear Ye !* (1934), utilise une chanson révolutionnaire américaine au milieu de son opéra *The Second Hurricane* (1936), enfin il cite « Amazing Grace » dans *Emblems* (1964). Lors d'un voyage à Paris en 1938, Copland part avec un recueil de chansons traditionnelles de cow-boys sous le bras ; ignorant la culture de l'Ouest américain, il s'attela à un travail de citations et d'arrangement, menant à la réalisation de *Billy the Kid*, une de ses œuvres les plus jouées et enregistrées. Son travail de transformations des mélodies originelles se traduit dans des distorsions de valeurs rythmiques dans la mélodie (accents déplacés, rallongement des valeurs), dans l'harmonisation (la plupart des mélodies populaires sont de simples monodies) ou la ré-harmonisation. Le traitement peut se révéler extrêmement complexe : triple canons, combinaison contrapuntique de deux thèmes...

Encadré 2. La *folk music*

Le terme ***folk music*** désigne la musique populaire traditionnelle anglo-saxonne. Le mot anglais *folk* signifie « les gens du peuple » (de la même racine que l'allemand *Volk*). Aux États-Unis, les musiciens *folk* sont les gardiens d'une tradition musicale littéraire et historique qui est celle d'une Amérique de pionniers, bâtisseurs et voyageurs. Les chansons traditionnelles décrivent souvent des paysages, des routes, la dureté de la vie d'ouvrier itinérant. On distingue quelques catégories de *folk song* : le *work song* – dont les *sea shanties* (chants de marins) – le *cow-boy song*, le *war song*, le *love song*, les *child ballads*...

Par extension, la *folk* est devenue la musique de variété développée dans les années 1960-70 à New York, dans un mouvement de recherche d'authenticité dégagé des contraintes commerciales qui pesaient alors sur le rock. Elle reprend notamment les ballades traditionnelles du répertoire nord-américain, et les *protest songs* composés depuis les années 1930 par Pete Seeger, Joe Hill et Woodie Guthrie. Un mouvement dans lequel s'illustrent Joan Baez, Bob Dylan, Judy Collins, Leonard Cohen, Joni Mitchell, Simon & Garfunkel...

Certaines œuvres de Copland ne sont pas forcément fondées sur un matériau *folk*, mais l'influence de celui-ci y est perceptible, notamment dans des œuvres dramatiques dépeignant l'Amérique rurale telles que *Our Town* (1940) et l'opéra *The Tender Land* (1952-4). La chanson Shaker[9] « Simple Gifts » fut incorporée à la partition du ballet *Appalachian Spring*, créé en 1944. En dehors de la communauté Shaker, la chanson était inconnue du public, jusqu'à ce que Copland la rende célèbre. Il utilisa « Simple Gifts » une deuxième fois en 1950, dans le premier recueil des *Old American Songs* pour piano et voix, qu'il orchestrera quelques années plus tard. *Old American Songs* est un ensemble varié de chansons populaires américaines, réunissant aussi bien des « minstrel song » (« The Boatmen's Dance » et « Ching-A-Ring Chaw »), qu'une chanson politique satirique issue de la campagne présidentielle de 1884 (« The Dodger »), une ballade nostalgique et un hymne populaire du XIX[e] siècle (« Long Time Ago » et « At the River »), une chanson enfantine (« I Bought Me A Cat »), une berceuse du Sud (« The Little Horses»), un morceau s'inspirant d'un air de banjo (« The Golden Willow Tree »), etc. Cette entreprise d'harmonisation, d'arrangement et d'orchestration de mélodies populaires n'est pas si éloignée de celle de Stravinsky ou de Ravel, sauf que Copland s'attaquant au folklore de son propre pays, n'est pas dans un rapport distancié, mais se voit probablement investi d'une mission beaucoup plus élevée.

Son intérêt pour l'Amérique latine fut un moyen supplémentaire d'élargir encore sa palette expressive ; il utilise un air mexicain pour le thème de *El Salon Mexico* (1932-6), puis continue de s'inspirer des musiques brésiliennes et cubaines lors de ses voyages en Amérique du Sud. Il compose *Danzon Cubano* pour deux pianos, emploie un air portugais pour le chœur *Los Agachadas* (1942). *Three Latin-American Sketches* (1959-1971) est sa dernière œuvre composée dans ce registre.

Cependant, Copland ne résista pas aux sirènes du dodécaphonisme sériel, au désespoir de son disciple et ami Leonard Bernstein qui évoque le « *syndrome de Schönberg* » (bien que lui aussi s'y soit essayé à plusieurs reprises, jusque dans ses dernières œuvres). Lorsque ce dernier interroge Copland sur la raison d'un tel choix esthétique, celui-ci lui répond simplement « *Il me faut de nouvelles cordes* »[10]. Avec ses œuvres orchestrales *Connotations* (1962) et *Inscape* (1967), Copland explore donc un nouvel outil compositionnel, mais s'éloigne notablement de cette « simplicité imposée »[11] qu'il souhaitait insuffler antérieurement à sa musique.

L'attitude musicale qu'Aaron Copland fait sienne peut se définir comme un attachement à la musique populaire qui se traduit, entre autres, par des citations et divers réemplois. Cette attitude conduit à une synthèse accessible entre une sérieuse ambition classique et l'aspect vernaculaire ; entre le goût pour une expression et une ferveur immédiates, pour une musique

populaire accessible, et l'esprit d'expérimentation.

Copland est résolument à l'origine de ce populisme dont ont hérité les compositeurs des générations suivantes, en façonnant un discours qui ne consiste pas à nier la valeur du passé pour reconstruire, mais à réinventer en intégrant ce qui existait déjà, en cherchant à dépasser les clivages savant/populaire, Amérique/Europe, passé/présent. Cette volonté de dialogue direct entre le compositeur et son public trouvera un écho significatif dans la musique de Leonard Bernstein, mais aussi chez Philip Glass ou John Adams.

(*) Marine Kaleka termine actuellement un Master de recherche en Musique & musicologie sur le compositeur américain Leonard Bernstein, à la Sorbonne (Paris IV). Elle est aussi productrice à France Vivace (Radio France), programmatrice de concerts à l'église Notre-Dame de l'Espérance, et critique musicale pour *Resmusica*.

Notes

[1] Les parents d'Aaron Copland sont des juifs immigrés de Russie et de Lituanie qui arrivent sur le sol américain via Ellis Island, en 1877 et 1881.

[2] L'historien et critique littéraire Van Wyck Brooks (1886-1963) forgea l'expression *usable past* (« passé récupérable »). Il s'agissait pour lui de pétrir le passé, de façon à lui faire rendre sa vérité, celle qui convenait le mieux à l'édification du mythe littéraire américain. En d'autres termes, le passé doit être sondé et utilisé pour que l'on puisse peser par des décisions sur le présent.

[1] POLLOCK, Howard, *Aaron Copland: The Life and Work of a Uncommon Man*, New York, Faber & Faber, 1999, p. 108.

[3] MICHEL, Philippe, « La complexe diversité du ragtime, une culture musicale entre Noirs et Blancs, chanson & piano, folk, pop & classique », dans *Revue de Musicologie*, 93/2, 2007, p. 435-467.

[4] POLLOCK, Howard, op. cit., p. 112.

[5] COPLAND, Aaron, « Jazz Structure and Influence », *Modern Music* 4, Janvier 1927, p. 9-14.

[6] Copland publia régulièrement pour le New York Times, le New Republic, Modern Music, Musical Quarterly, et pour d'autres revues. Ses conférences de la New School firent l'objet de deux publications : *What to Listen for in Music* (1957) et *The New Music : 1900-1960* (1968).

[7] COPLAND, Aaron, *Our New Music*, New York, McGraw Hill, 1941, p. 225.

[8] Interview de Douglas Guilbert pour le *New York World Telegram*, 26 septembre 1958, cité dans POLLOCK, op. cit., p. 117.

[9] Les Shakers sont une communauté spirituelle de souche anglaise ; la musique et la danse sont des composantes essentielles de leur religion. Ils sont à l'origine d'une centaine de chansons, dont l'importance dans l'héritage culturel musical et religieux est encore tangible.

[10] BERNSTEIN, Leonard, « Aaron Copland at 70: An Intimate Sketch », *Findings*, New York, Simon & Schuster, 1982, p. 290.

[11] Terme employé pour la première fois en 1939, dans l'article « Composer From Brooklyn: An Autobiographical Sketch », *Magazine of Art*, Summer 1939, cité dans KOSTELANETZ, Richard, *Aaron Copland, A Reader, Selected Writings: 1923-1972*, New York, Routledge, 2003, p. xxvii.

Jean-Baptiste Kreisler (*)

Fanfare for The Common Man : éléments de réflexion pour l'épreuve d'analyse comparée au Baccalauréat

Nous proposons ici deux approches analytiques comparatives, l'une formelle, l'autre stylistique. La musique d'Aaron Copland, chargée de valeurs héroïques et patriotiques, est fortement connotée stylistiquement, ne serait-ce que par la présence des cuivres et des percussions, instruments typiques de la fanfare. Nous verrons toutefois que son caractère militaire ne doit pas seulement à des « emprunts » superficiels de style ou de forme, mais traduit une intelligence intime du genre. La musique d'Aaron Copland a notamment influencé la musique du cinéma américain. On y retrouve sous forme de pastiches stylistiques les accents les plus significatifs de la musique militaire, comme dans *Fanfare for The Common Man*. La comparaison s'impose alors comme une évidence. Mais il nous a paru également intéressant de considérer cette musique en dehors de toute connotation « extra-musicale », du strict point de vue de l'écriture et de la forme.

I. SONNERIES ET MUSIQUE MILITAIRE : UNE MORPHOLOGIE TYPE ?

Avant même l'analyse du contrepoint et du travail thématique, l'analyse mélodique du thème révèle une habileté d'écriture donnant un faux-semblant de sonnerie militaire. À ce titre, l'écoute comparative peut orienter le candidat vers une réflexion autour du matériau et de son écriture. L'écoute de l'œuvre au programme peut alors se limiter au premier énoncé du thème aux trompettes, pour être comparée à telle ou telle sonnerie ou hymne. Si l'atmosphère militaire prédomine dans cette pièce, ne serait-ce qu'à travers une instrumentation à base de cuivres et de percussions, la pesanteur, le silence, le climat d'ensemble invite plutôt au recueillement : une lente marche funèbre, à quoi l'on peut comparer une sonnerie aux morts, avec toute sa dimension symbolique. *The Last Post* et *Taps* comptent parmi les plus célèbres sonneries militaires. Leur analyse souligne, par comparaison, l'habileté d'Aaron Copland à inventer une mélodie d'inspiration traditionnelle mais de construction savante. *The Last Post* est une sonnerie aux morts interprétée traditionnellement à la tombée du jour, où elle marque symboliquement la fin des hostilités. Plus qu'un signal (par opposition au clairon qui sonne la charge) *The Last Post* revêt une dimension symbolique, chargée d'héroïsme, de patriotisme, de recueillement voire de méditation. On la trouve ainsi jouée à l'occasion de funérailles militaires, ou de cérémonies de commémoration. Le non moins célèbre *Taps* est interprété pour la cérémonie au drapeau, ou à l'occasion de funérailles militaires. On note des traits communs : une segmentation par périodes (ponctuées par des points d'orgue), l'exploitation d'un matériau germe, généralement un accord parfait présenté dans tous ses renversements, l'insistance sur l'intervalle de quarte et l'intervalle de quinte, de courtes cellules mélodico-rythmiques au rythme pointé, anapeste ou dactyle, placées en « appel » sur la levée du temps fort. Le thème de *Fanfare* reproduit schématiquement ce type de mélodie, avec toutefois quelques subtilités harmoniques. Il juxtapose notamment deux triades qui, en se juxtaposant, sans harmonisation, donnent un effet ambigu d'accord de neuvième majeure (mesures 9 à 11). Mesure 8, déjà, Copland exploite ce matériau germe pour construire une suite d'intervalles de quarte, à la sonorité moderne dans ce cadre.

II. MUSIQUES DE FILMS : STYLISATION DE LA GUERRE ET PROCÉDÉS FORMELS

La musique d'Aaron Copland préfigure dans son ensemble le travail de nombreux compositeurs de musiques de films. Il suffit pour s'en convaincre de songer à la musique qu'il compose pour accompagner la vie de *Billy the Kid*, premier western exprimé en langage musical, comprenant la citation de chants de cowboys authentiques. Il est récompensé en 1949 par l'Oscar de la meilleure musique de film pour *L'Héritière*.

Très proche de *Fanfare* dans son style d'écriture comme dans son caractère, le thème principal (« Main Theme ») de la musique du film *Superman* ne va pas sans rappeler également l'introduction d'*Also sprach Zarathustra* de Richard Strauss. Un thème introductif majestueux construit sur une juxtaposition d'intervalles de quarte et de quinte est donné une première fois aux cors et trompettes à l'unisson. Il se termine par un brusque *sforzando* en *tutti*, saisissant à la fois par effet de contraste dynamique, et rythmique : son rythme pointé vient rompre la linéarité de l'énoncé du thème. Ce *sforzando* est annoncé et amplifié par un roulement de tambour créant un (bref) effet de suspense. Le second

énoncé du thème initial est doublé par les trombones. Il est ponctué par un nouveau *tutti* des cuivres en isorythmie. Dans les huit mesures suivantes, différents pupitres se superposent par cycles de deux mesures (cordes dans le registre grave, cors, trompettes, puis *tutti*) sur un ostinato rythmique très marqué à 6/8 : deux « siciliennes », demi-soupir, cinq croches. Puis le thème principal fait son entrée, aux trompettes : il est à remarquer que le motif d'appel dudit thème procède, à l'instar du motif initial de *Fanfare*, d'un mouvement mélodique juxtaposant un intervalle de quarte et un intervalle de quinte. On peut l'analyser comme un accord parfait sans tierce (quinte à vide) arpégé : *quinte, fondamentale, quinte*. C'est le même type de formule arpégée que le thème d'ouverture d'*Also sprach Zarathustra*, mais renversé ; une formule-type (pour ne pas dire un cliché) que l'on trouve en abondance dans les musiques de films, où elle connote l'idée de puissance ou d'intemporalité, d'universalité. On la retrouve par exemple dans la musique du *jingle* de la maison de production Universal. Cette suite d'intervalles caractéristique est sans doute trop fugace pour être relevée par le bachelier, et analysée dans le cadre d'un commentaire d'écoute comparée ; c'est pourtant bien dans ce type d'analyse intervallique que se révèle la parenté stylistique des deux thèmes. D'autres éléments sensibles à l'écoute pourront toutefois justifier ce rapprochement : un ostinato rythmique, aux allures de marche militaire ; une segmentation par périodes, de longues notes tenues venant remplacer les points d'orgue caractéristiques des sonneries militaires ; un dessin mélodique procédant globalement par sauts d'intervalles. Sur un plan plus large, la similitude du plan formel, et du travail thématique, le caractère héroïque, justifient une analyse comparative.

Ce climat de musique militaire se retrouve dans la musique d'Ennio Morricone. Mais là où la musique de *Le Bon, la brute et le truand* a recours aux bruits pour recréer l'atmosphère d'un champ de bataille, *Fanfare for The Common Man* procède essentiellement du pastiche, en reproduisant une musique de fanfare militaire, placée au centre d'un thème humaniste – une stylisation des clameurs de la guerre est à relever toutefois dans le fracas des percussions. Dans *Le Bon, la brute et le truand*, la musique qui accompagne la scène de duel finale (« *Il triello* ») fait entendre, jouée à la trompette, une mélodie inspirée d'un chant funèbre mexicain. Dans une longue partie introductive, l'*incipit* du thème est énoncé à la flûte (doublée par le pupitre des violons), soumis à diverses transformations et transpositions, en alternance avec un motif secondaire exposé à la guitare. Puis le thème est joué dans son entier à la trompette sur fond de rythme militaire scandé par les cordes. Brusque silence, et *l'incipit* se fait à nouveau entendre, avec tous ses développements, à la guitare cette fois, tandis que le motif secondaire réapparaît au piano. On retrouve une organisation du discours (orchestration) analogue dans « *La resa dei conti* » (musique du film *Pour une poignée de dollars en plus*). Dans les deux cas, la mélodie jouée à la trompette évoque une sonnerie aux morts. Il s'agit moins d'un matériau d'emprunt que de la réinvention stylisée d'un air traditionnel. La forte connotation militaire et funèbre donne à cet élément assez de prégnance pour forcer la comparaison avec une œuvre aussi éloignée dans sa construction formelle que *Fanfare for The Common Man*. Les différents traitements du matériau donnant lieu à deux constructions formelles distinctes peuvent toutefois ouvrir la discussion.

III. TRAVAIL THÉMATIQUE ET CONGRUENCE PARAMETRIQUE

En dernière analyse, *Fanfare for The Common Man* apparaît comme une succession de séquences, au schéma d'ensemble assez simple : un thème et ses métamorphoses ; quatre présentations variées entrecoupées de brèves transitions jouées aux percussions. Les critères de segmentation de la forme y sont globalement convergents, chaque nouvelle présentation du thème apparaissant comme une nouvelle variation des paramètres : texture et plan du timbre, dynamique, matériau et écriture, travail motivique structurant. Dans l'effet sensible à l'audition toutefois, c'est l'impression de continuité qui prédomine, un paradoxe qui souligne l'habileté du compositeur à convoquer des modèles d'écriture savante dans le cadre d'un pastiche de fanfare. Nombre de pièces contemporaines de tradition savante jouent sur des phénomènes de continuité sonore ; leur organisation interne engage tous les paramètres sonores et musicaux dans un processus dynamique au point d'exclure le principe même de répétition. Aussi nous semble-il légitime d'opter dans le cadre d'une analyse comparée centrée sur la forme, pour une pièce qui conserve au moins un élément répétitif. Le célèbre crescendo de *Peer Gynt* d'Edvard Grieg, *Suite I, opus 6 : Dans la halle du roi de la montagne*, est fondé sur un ostinato. On y retrouve une convergence des paramètres : l'orchestration et le plan dynamique notamment. Son *accelerando* le différencie de l'œuvre d'Aaron Copland, mais les similitudes sur le plan formel justifient un rapprochement. Dans le même ordre d'idées, l'ostinato avec variations du mouvement *Passacaglia, Andante* de la *Symphonie n° 1* de Dutilleux, est digne d'intérêt dans le cadre d'une analyse comparée.

(*) Professeur agrégé de musique, doctorant à l'Université de Paris IV Sorbonne, dans le groupe de recherche "Observatoire Musical Français - EA 206".

Eric Regnier (*)

Commentaire d'écoutes comparées :

Aaron Copland : *Appalachian Spring (1943)* / Darius Milhaud : *La Création du Monde (1923)*

En 1923, dernière des trois années qu'Aaron Copland, alors étudiant, passa à Paris, Darius Milhaud composa son ballet *La Création du Monde* en s'inspirant d'une musique populaire américaine : le jazz « New Orléans », musique qui a beaucoup marqué le style du jeune américain dans ses premières œuvres avant d'en disparaître. Il est alors tentant de rapprocher cette œuvre d'*Appalachian Spring*, toutes deux ayant été créées pour et par des compagnies de ballet résolument tournées vers l'avant-garde, même si, nous le verrons, elles s'éloignent souvent l'une de l'autre.

Les deux œuvres sont donc des ballets composés pour de petites formations instrumentales (dix-sept musiciens solistes pour Milhaud contre treize pour Copland), ce qui rend leurs pâtes sonores respectives assez proches, notamment dans l'importance donnée aux anches solistes (saxophone chez Milhaud, clarinette chez Copland). L'exiguïté de la fosse impose à l'américain une formation réduite alors que Milhaud décide de bâtir son orchestre « comme ceux de Harlem ». Il s'agit donc davantage d'un choix esthétique pour le français alors que Copland s'était vu imposer douze instrumentistes et que, visiblement à l'étroit avec cette formation réduite, il avait tout de même réussi à en négocier un treizième bien pratique quand on craint de manquer d'effectif : le piano. Mais bien sûr, loin d'être utilisé comme cache-misère, ce piano apporte une variété de timbre supplémentaire très importante pour l'ensemble, tout comme la batterie chez Milhaud.

Contrairement à ce qu'il a fait dans son célèbre *Bœuf sur le toit* (1919), Milhaud n'emprunte pas dans la *Création du Monde* de thème mélodique à la musique dont il s'inspire alors que Copland se sert de mélodies du folklore américain. Mais il y a réellement une utilisation « savante » de ce matériau de base (thématique pour Copland, timbrique et rythmique pour Milhaud). On note ainsi dans *Appalachian Spring* une série de cinq variations sur un thème populaire dans la deuxième partie de l'œuvre (N° 7 du ballet complet) tandis que Milhaud utilise le fugato dans la deuxième partie « Le Chaos et la Création ». Un autre exemple concerne le traitement harmonique. Les deux compositeurs sont connus pour utiliser la polytonalité et ne s'en privent pas dans les œuvres qui nous intéressent ici. Si, chez Milhaud, cela s'apparente souvent à ce que des détracteurs ont appelé une « esthétique de la fausse note » en se référant à ses premières œuvres polytonales telles le *Bœuf sur le toit*. Chez Copland on s'approche plus de l'atonalisme, tel qu'on a pu aussi l'entendre chez Hindemith (*Sonates pour alto solo*, 1919-1923). Seulement, quand on entend le prélude de la *Création du monde*, on ne peut s'empêcher d'en rapprocher plusieurs extraits lents d'*Appalachian Spring*.

Parallèlement à cela, une certaine ingénuité du matériau de base est à noter, dans un esprit de « retour aux sources ». Les mélodies naïves d'*Appalachian Spring* répondent aux rythmes primaires de la *Création du monde*. L'inspiration renouant avec des traditions ancestrales (même si chez Milhaud, les ancêtres en question sont beaucoup plus lointains !) est un point commun qui est loin d'être innocent. *La Création du Monde* reste dans la filiation du Groupe des Six en ce qu'elle marque un retour à un style épris de simplicité, de clarté mélodique et d'entrain (voire de franche joie de vivre). Cette esthétique initiée par Jean Cocteau répondait à un besoin d'oublier les horreurs de la guerre et à réaffirmer les valeurs de la jeunesse française (anti-Wagner et anti-flou debussyste). On peut retrouver un élan analogue dans l'œuvre de Copland (même si le titre est venu plus tard, l'argument du ballet lui était connu) : retour aux sources de l'identité américaine en ces temps de conflit (1943) et optimisme naïf dont les compositeurs d'outre Atlantique ont le secret.

Il ne faut pas oublier que Copland a vécu trois ans à Paris et qu'étudiant auprès de Nadia Boulanger, il n'a pas pu manquer les nouvelles musiques créées entre 1921 et 1923. On peut raisonnablement penser qu'il y fut sensible en ces temps où il se forgeait une personnalité artistique de compositeur. Le rapprochement avec Milhaud peut aussi se prolonger dans leur goût commun pour l'expérimentation puisque Copland s'est essayé au dodécaphonisme et que Milhaud est connu pour ses explorations polytonales.

(*) Professeur agrégé, 1er Prix de Culture Musicale et Prix d'Analyse au CNSMDP, professeur de Musique et d'Histoire des Arts au lycée G. de Nerval, Noisiel (77) de 2002 à 2008, jury ou coordonnateur à l'option facultative depuis 2002.

Mihu Iliescu (*)

Fiche de synthèse : Copland

REPERES BIOGRAPHIQUES

Aaron Copland naît le 14 novembre 1900 à New York de parents émigrés juifs russes. Après avoir acquis des bases solides en harmonie, contrepoint et composition, il part en 1921 pour la France où il suit pendant trois ans l'enseignement de Nadia Boulanger. Les années parisiennes lui permirent de prendre de nombreux contacts avec des musiciens comme Roussel, Prokofiev, Milhaud et Koussevitzky et de baigner dans l'atmosphère artistique et intellectuelle des années 1920. De retour aux États-Unis en 1924, Copland écrit ses premières œuvres importantes, la *Symphonie pour orgue et orchestre*, *Music for the theater* et le *Concerto pour piano et orchestre*, marquées par l'influence du jazz.

Dans les années 1930, Copland choisit de se tourner vers un public plus large en écrivant une série de musiques destinées au ballet telles que *Billy the Kid*, *Rodeo*, *Appalachian Spring* ou le *Concerto pour clarinette*, qui auront une grande influence sur la musique américaine. À cette époque, il compose aussi des musiques de film, tout en continuant à écrire de la musique « pure ». Dans les années 1950, Copland s'intéresse au sérialisme qu'il adapte à son esthétique dans le *Quatuor avec piano*, la *Fantaisie pour piano* et les pièces pour orchestre *Connotations* et *Inscape*. Il continuera cependant à écrire des œuvres plus traditionnelles jusqu'à la fin de sa carrière : *Old American Songs*, l'opéra *The Tender Land*, *Dance Panels*, *Music for a Great City*.

Tout en poursuivant sa carrière de compositeur, de pianiste et de chef d'orchestre, Copland s'est aussi impliqué dans l'enseignement et a écrit plusieurs essais sur la musique. Il a participé activement à la vie musicale new-yorkaise en rejoignant la Ligue des compositeurs, en co-organisant avec Roger Sessions, les Copland-Sessions Concerts, puis en participant à la fondation du Festival de musique contemporaine de Yaddo. Copland a reçu de nombreux prix et distinctions tout au long de sa carrière, dont le Prix Pulitzer en 1945, l'Oscar pour la musique du film *L'héritière* en 1950 et la Médaille de la Liberté en 1964. Atteint de la maladie d'Alzheimer depuis les années 1970, Aaron Copland meurt le 2 décembre 1990 à New York.

COPLAND ET LA MUSIQUE AMERICAINE

La démarche de Copland a joué un rôle important dans l'effort historique de la musique américaine pour s'émanciper de la tutelle européenne et trouver une identité propre. Copland s'est intéressé aux contributions apportées en ce sens par ses aînés, notamment par Charles Ives qui suscita son admiration à la fois pour le côté expérimental de sa musique et pour son inspiration populaire. Il avait classé les compositeurs de la génération qui précédait la sienne dans plusieurs catégories : les conservateurs, les folkloristes, les « sophistiqués », les « ultramodernes » et les compositeurs s'inspirant du jazz. Comme George Gershwin, Copland commence par faire sienne cette dernière approche et tente, essentiellement au cours des années vingt, une synthèse entre le jazz et la musique savante. Parmi les compositeurs de sa génération, les « ultramodernes » Edgard Varèse et Henry Cowell, qui défendaient des positions radicales et parfois élitistes, s'opposaient à sa recherche de simplicité pour atteindre plus directement le public. Copland se sentait plus proche de Roger Sessions, Roy Harris, Virgil Thomson et Walter Piston avec lesquels il avait le sentiment de former un groupe comparable au Groupe russe des Cinq et au Groupe français des Six, en raison de la proximité de leur conception de l'identité musicale nationale.

Copland a construit son œuvre avec l'ambition pleinement assumée de l'inscrire dans une histoire de la musique américaine toujours à la recherche de son identité. La conscience que cette identité ne pouvait se définir que dans la pluralité des modes d'expression l'amena à faire preuve de générosité et de tolérance envers les autres compositeurs américains, et à envisager son travail de créateur non pas comme un acte isolé, mais comme une mission partagée avec l'ensemble de la communauté musicale américaine. Il prit ainsi la défense de compositeurs parfois très éloignés de son esthétique, comme Elliott Carter ou Morton Feldman. Il s'intéressa aussi à la démarche de John Cage, sans pour autant adhérer à sa remise en question radicale de la musique. Copland a exercé une influence considérable sur Leonard Bernstein, qui fut en retour l'un des plus fervents défenseurs de son œuvre. Il manifesta également un grand intérêt pour les musiques répétitives de Steve Reich et de Philip Glass, dans

lesquelles il retrouvait certaines de ses propres exigences : la volonté de toucher un large public par l'élaboration d'un langage musical simple utilisé dans des structures immédiatement perceptibles et le refus du clivage entre le savant et le populaire.

APPALACHIAN SPRING

Appalachian Spring est d'abord un ballet chorégraphié par Martha Graham sur une musique de Copland, créé le 30 Octobre 1944, à Washington. Le titre, suggéré par la chorégraphe, est tiré du poème « The Bridge » de Hart Crane. Le scénario narre l'installation d'un jeune couple appartenant à une communauté rurale de Pennsylvanie. L'action se déroule au printemps, au début du XIX^{e} siècle. Au-delà de cet ancrage géographique et historique, le sujet pourrait être interprété comme une métaphore universelle de la condition humaine, en tant que quête perpétuelle de défis et d'aventures. Conçu au plus fort de la Seconde guerre mondiale, le ballet semble également véhiculer l'attente de la résolution du conflit et l'aspiration à la paix.

En 1945, Copland a remanié le ballet pour en faire une suite d'orchestre. Celle-ci fait partie des œuvres de Copland qui sont devenues très populaires aux Etats-Unis dans les années 1930 et 1940 car elles répondaient à un impératif de démocratisation de la musique savante. Le choix d'une écriture qui tend vers la simplicité s'inscrit dans le projet d'une pratique musicale pleinement insérée dans la vie sociale et tournée vers le public sans pour autant être simpliste et démagogique. Dans *Appalachian Spring*, la simplicité est explicitement revendiquée notamment par l'emprunt d'un air de la secte puritaine Shaker, *The Gift to Be Simple* (Le don d'être simple), utilisé dans les variations du 7^{e} mouvement. Outre cet air, on entend des bribes du folklore des Appalaches, un soupçon de jazz et quelques touches de Stravinsky. De même que chez Bartók ou Stravinsky, les emprunts aux musiques populaires ne font, chez Copland, jamais figure de citations. Les airs populaires ne constituent pas un corps étranger, mais s'intègrent avec le plus grand naturel dans le tissu mélodique. Le traitement musical d'*Appalachian Spring* relève de cette stratégie, en distillant l'esprit de la musique folklorique dans un matériau original.

Le travail d'élaboration thématique, souvent très poussé, obéit à un principe d'économie de moyens. Les éléments thématiques sont déduits les uns des autres afin de conserver une unité sous-jacente. La forme de la suite, qui réduit les 14 sections du ballet à 8 mouvements enchaînés sans pauses, s'apparente à une forme cyclique. Copland n'emploie pas de forme « classique » (sonate, menuet, rondo, etc.). Il leur préfère des successions d'épisodes (ou sections) plus ou moins contrastés reliés entre eux par un ou plusieurs éléments thématiques. L'unité formelle d'ensemble est obtenue par le recours à un thème cyclique qui revient à plusieurs reprises et sert de transition entre les mouvements. L'orchestration est colorée, imaginative et toujours au service de l'expression. Copland a en effet considérablement étoffé l'effectif utilisé dans la première version pour ballet (orchestre de chambre de 13 instruments), ce qui lui a permis de gagner en théâtralité.

FANFARE FOR THE COMMON MAN

Fanfare for the Common Man est une brève pièce pour cuivres et percussions composée par Copland en 1942. Elle repose sur un unique thème qui se développe et se transforme au cours de quatre séquences séparées par des ponctuations de percussions. L'analyse des métamorphoses subies par le thème met en évidence un travail mélodique, rythmique, harmonique et timbrique dont la finalité est de construire un unique crescendo qui arrive à son paroxysme dans les dernières mesures. Le thème de la *Fanfare* sera repris par Copland, en 1946, dans le quatrième mouvement de sa *Troisième Symphonie*.

En apportant un hommage à « l'homme ordinaire », Copland exprime son attachement aux idéaux progressistes de justice sociale et de solidarité citoyenne qui animaient, pendant les années 1930-1940, les intellectuels et artistes américains de gauche. Profondément convaincu que la musique doit toucher un public large afin de remplir son rôle dans la société, il utilise un langage accessible, sans toutefois tomber dans la facilité. Le message initial humaniste de la *Fanfare* est cependant devenu presque illisible à cause des récupérations, notamment nationalistes, dont cette œuvre a fait l'objet au fil du temps.

La *Fanfare* deviendra l'un des plus grands succès de Copland et lui vaudra, avec quelques autres œuvres populaires composées pendant la même période, d'être considéré comme un des artistes les plus représentatifs des Etats-Unis. Elle fait partie des œuvres qui sont régulièrement jouées lors de cérémonies qui engagent les plus hauts symboles de l'état. Solidement ancrée dans la conscience des citoyens américains de toutes les couches sociales, qui l'associent spontanément à l'image de leur pays, elle est devenue elle-même un symbole de l'Amérique contemporaine.

LE SAVANT ET LE POPULAIRE

Aaron Copland est, avec George Gershwin et Leonard Bernstein, un des compositeurs américains ayant le plus contribué à éroder les frontières entre musique populaire et musique savante. Avec le savoir-faire d'un musicien savant, il a intégré à son idiome personnel diverses musiques populaires, des airs des Appalaches aux rythmes de danse mexicains et cubains, de la chanson de cow-boy au jazz. L'effacement des frontières entre le savant et le populaire, mais aussi entre vieille tradition européenne et inspiration américaine plus récente était un élément vital pour sa quête d'une musique qui soit à la fois « sérieuse » et accessible au public américain le plus large. Cette démarche est à l'origine d'un certain populisme dont ont hérité les compositeurs américains des générations suivantes.

Dans sa volonté de forger une identité musicale américaine, Copland s'oriente dans un premier temps vers le jazz. Il envisage de transcrire ce « son » de New York qui lui était familier depuis son enfance, de la même façon que Poulenc et Auric parvenaient à saisir l'esprit des cafés parisiens. Il ira dans cette voie plus loin que ses prédécesseurs, en intégrant des thèmes populaires à des pastiches de la musique jazz, mais aussi à des retours sur le passé, dans un esprit esthétique néo-classique. Son intérêt pour les musiques traditionnelles de l'Amérique latine l'amena ensuite à élargir encore sa palette expressive. A partir des années trente, Copland exploite une nouvelle ressource autochtone : la *folk music* avec ses diverses composantes. Ce choix de sources musicales de natures très différentes rend son corpus d'œuvres très éclectique.

(*) Professeur agrégé de musique, docteur en esthétique et sciences de l'art

SOURCES DOCUMENTAIRES

BERGER, Arthur, *Aaron Copland*, New-York, Da Capo Press, 1990.

BUTTERWORTH, Neil, *The music of Aaron Copland*, London, Toccata Press, 1985.

COPLAND, Aaron, *Copland on Music*, Garden City, New York: Doubleday, 1960.

COPLAND, Aaron, *Music and imagination*, Cambridge, Massachusetts, 1972.

COPLAND Aaron et PERLIS Vivian, *Copland. 1900 through 1942*, London, Faber and Faber, 1984.

COPLAND, Aaron, "Le compositeur en Amérique industrielle", *Contrechamps*, n° 6, *Musiques nord-américaines*, avril 1986, p. 25-34.

COPLAND, Aaron, *What to listen for in music*. London, Penguin Books, 2002.

CRIST, Elizabeth Bergman, *Music for the Common Man: Aaron Copland during the Depression and war*, New York ; Oxford, Oxford University Press, 2005.

KAROLYI, Otto, *Modern American Music. From Charles Ives to the Minimalists*, London, 1996.

KOSTELANETZ, Richard (éd.), *Aaron Copland: a reader : selected writings 1923-1972*, New-York, London, Routledge, 2003.

POLLACK, Howard, *Aaron Copland, The Life and Work of an Uncommon Man*, New York, Henry Holt and Co., 1999.

SKOWRONSKI, Joann, *Aaron Copland: a bio-bibliography*, Westport, Connecticut; London, Greenwood Press, 1985.

PERLIS, Vivian, VAN CLEVE, Libby, *Composers' Voices from Ives to Ellington: An Oral History of American Music*, Yale University Press, New Haven, 2005.

Filmographie

CATTELAIN, Daniel, COHEN, Jeff, *Aaron Copland* (DVD), Collection Jeff d'orchestre.

Film d'une durée de 14 minutes qui évoque le voyage de Copland en Europe, ses cours avec Nadia Boulanger, sa rencontre avec Marcel Duchamp et l'influence du jazz dans sa musique.

4. Dossier Dalbavie

Guy Lelong (*)

De la musique spectrale à Marc-André Dalbavie (**)

I. L'UNIFICATION SPECTRALE

Rien, mieux que le début de *Partiels* pour dix-huit musiciens, composé en 1975 par Gérard Grisey, et qui deviendra la troisième pièce de son cycle *Les Espaces Acoustiques*, pour comprendre les opérations fondatrices de la musique spectrale. Le son d'un *mi* de trombone, que lancent des coups d'archets de contrebasse, est aussitôt simulé par une agrégation sonore réalisée par l'ensemble instrumental. Plus précisément, le spectre des fréquences qui composent ce *mi* de trombone a été analysé à l'aide d'un sonagramme, et les fréquences les plus saillantes de ce son – appelées « partiels » en acoustique – sont ensuite jouées simultanément par les différents instruments de l'orchestre qui, de ce fait, se mettent à fusionner en un timbre global, sonnant comme un trombone démesurément agrandi. La simulation ainsi réalisée suggère en fait « un spectre synthétique qui n'est autre que *la projection dans un espace dilaté et artificiel de la structure naturelle des sons*[1] ». En raison de cet agrandissement, le son résultant, d'allure mi-instrumentale mi-électronique, ne ressemble pas vraiment à un son de trombone, mais paraît seulement en provenir. Pour que le rapport du *mi* de trombone à sa simulation par l'ensemble instrumental soit plus manifeste, le phénomène est d'ailleurs plusieurs fois répété et ces répétitions donnent chaque fois lieu à des transformations de plus en plus marquées.

I.1. Composer les sons

La « musique spectrale » doit sa dénomination à cette méthode de composition, fondée sur l'analyse spectrale du son[2]. Mais cette technique, consistant à composer *à l'intérieur du son*, a surtout ouvert la voie à une pensée du matériau musical, tout à fait neuve. La mutation qui la caractérise peut être ainsi schématisée : alors qu'auparavant l'on pouvait seulement *combiner* entre eux des sons existants (les notes des instruments ou des objets sonores fixés sur bande), l'on peut désormais *composer* les sons eux-mêmes. Prenant pour unité conceptuelle de base non plus la note mais la fréquence, la musique spectrale peut intégrer tous les sons, du bruit blanc au son sinusoïdal. Elle quitte parallèlement le système tempéré en faisant une utilisation intensive des micro-intervalles. Bien plus, comme la méthode d'analyse spectrale permet de rapporter à un même modèle acoustique unificateur l'ensemble des phénomènes sonores, il devient possible de modéliser, et donc d'intégrer pareillement, aussi bien les sons purs (ceux des instruments traditionnels) que les sons complexes ou bruiteux (notamment les percussions), sans qu'ils paraissent étrangers les uns aux autres, et cette découverte allait provoquer un élargissement radical du champ musical.

Dans le dernier texte qu'il ait écrit, Gérard Grisey a précisé les enjeux du projet spectral[3]. Plus encore que la musique sérielle, la musique spectrale est parvenue à intégrer l'ensemble des phénomènes sonores parce qu'elle « proposait une organisation formelle et un matériau sonore directement issus de la physique des sons tels que la science et l'accès à la microphonie nous la donnaient alors à percevoir ».

Là où le sérialisme intégral avait tenté de redéfinir la musique sur la base supposée de « constituants ultimes » infiniment combinables entre eux, les compositeurs spectraux y sont parvenus en s'ouvrant à tous les aspects du phénomène sonore, accrédités par des enquêtes acoustiques effectivement menées, et sans donner la moindre prééminence fondatrice à l'un ou l'autre de ces aspects. Récusant toute construction musicale *coupée* des lois du phénomène sonore, la musique spectrale s'est construite en *interaction* avec les nouvelles descriptions qu'en proposait l'acoustique moderne. Il ne s'est donc nullement agi pour les compositeurs spectraux et, plus particulièrement, pour Gérard Grisey de *réduire* la musique à la copie « naturaliste » de telles descriptions – au sens étroit et péjoratif de ce terme – mais de *répondre* aux connaissances que ces descriptions apportaient. Pour toute déductible qu'elle soit des propriétés du phénomène sonore, la musique spectrale ne se réduit donc pas à ces propriétés.

I.2. Repenser l'harmonie

Alors que le sérialisme intégral s'était vu contraint de neutraliser l'harmonie par le recours au chromatisme absolu, la musique spectrale la réintègre en la repensant. En faisant fusionner acoustiquement les différents sons simultanés d'un orchestre, la musique spectrale invente en effet « *un être hybride pour notre perception, un son qui, sans être encore un timbre, n'est déjà plus tout à fait un accord*[4] ». En fait,

comme ce sont les instruments de l'orchestre qui réalisent ces fusions sonores, chaque instrument ajoute son timbre particulier et résiste ainsi à la fusion générale. Le son résultant est donc beaucoup plus riche et Gérard Grisey a d'ailleurs qualifié cette technique de « synthèse instrumentale ». Il est aussi caractérisé par un étirement, qui est l'une des marques de la musique spectrale à ses débuts, car l'agrandissement microphonique du son entraîne aussi son agrandissement temporel. Mais surtout, ces sonorités hybrides, mi-instrumentales mi-électroniques, induisent la notion d'« harmonicité », qui dépasse l'ancienne dissociation de l'harmonie et de l'orchestration, au profit d'un art renouvelé du timbre où ces notions sont redéfinies au sein d'une même entité. Jouant avec la notion d'« inharmonicité » dont elle forme le pôle acoustique opposé, cette harmonicité nouvelle a d'ailleurs permis de lever l'interdit que les sériels avaient jeté sur la consonance. L'harmonicité spectrale n'est pas pour autant équivalente à l'harmonie traditionnelle, puisqu'elle consiste en un étagement de fréquences plutôt qu'en un étagement d'intervalles. Mais comme cet étagement de fréquences est approximé sur des instruments, qui ont été mis au point selon les échelles diatoniques et chromatiques du langage musical classique, ces dernières semblent émerger à travers le modèle spectral de la synthèse instrumentale. C'est l'actualisation effective de cette émergence qui a par la suite permis à un compositeur comme Marc-André Dalbavie de réintégrer les étagements d'accords de l'harmonie proprement dite dans le cadre d'un système plus ample[5]. Loin de pécher par approximation, comme on le lui a parfois reproché, la synthèse instrumentale de la musique spectrale doit donc bien plutôt à cette approximation fondatrice sa faculté de pouvoir basculer d'un système à un autre.

1.3. Lever les interdits des avant-gardes

Cette aptitude de la musique spectrale à repenser l'harmonie et à rapprocher le son instrumental du son électronique n'est, cela dit, pas sans antécédents. Ainsi Stockhausen a-t-il conçu les accords de *Stimmung* pour six vocalistes à partir d'un spectre harmonique, si bien que le son obtenu semble outrepasser le seul cadre vocal de l'œuvre. De même, certaines pièces purement instrumentales, comme *Metastaseis* de Xenakis, *Atmosphères* de Ligeti ou *Musique pour dix-huit musiciens* de Steve Reich, sonnent parfois de façon électronique, parce qu'elles proposent une perception globale de leurs différents éléments[6].

Mais pour avoir bénéficié des travaux de l'acousticien Émile Leipp, voire des premiers essais de musique de synthèse réalisés par John Chowning et Jean-Claude Risset, qui repensaient le timbre à partir d'une nouvelle modélisation de la hauteur, les compositeurs spectraux ont franchi un seuil supplémentaire en annexant les régions sonores provenant des aspects microphoniques du son. Aussi les œuvres spectrales comptent-elles les réussites les plus remarquables quant à l'intégration des sons électroniques et instrumentaux, comme en témoignent, par exemple, *Jour, Contre-jour* de Gérard Grisey pour treize musiciens, orgue électrique et bande magnétique quatre pistes (1979) ou *Désintégrations* de Tristan Murail pour dix-sept instruments et bande magnétique synthétisée par ordinateur (1982-1983). Mais elles ont aussi réintégré les régions sonores que l'avant-garde musicale des années 1950 avaient rejetées à la suite de Schoenberg, parce qu'elles rappelaient trop les polarités de la musique tonale. Autrement dit, la musique spectrale est parvenue à « unifier », au sein d'un même système acoustique, l'ensemble de phénomènes sonores avant elle largement dispersés.

De ce point de vue, l'unification accomplie par la musique spectrale est exemplaire, car elle lève les « interdits » décrétés par les avant-gardes, sans céder pour autant à la moindre tentation restauratrice. Reprenant en effet à l'état de *fonction sonore* certains des agencements que les sériels avaient « interdits » (l'octave, la consonance, la régularité rythmique…), elle les dissocie des formes historiques qui leur ont donné naissance pour les rétablir « dans un contexte plus ample[7] » qui relativise leur réemploi et les fait entendre de façon tout autre. Plus précisément, ces agencements, réintégrés au sein d'une physique sonore nouvelle ayant pour unité conceptuelle de base la fréquence au lieu de la note, s'entendent différemment parce qu'ils ont été redéfinis, de façon fonctionnelle, comme phénomène acoustique périodique.

Là où la musique sérielle, contrainte de rejeter les polarités de la musique tonale pour assurer sa cohérence fondée sur l'absence de hiérarchie, relevait d'une logique de l'interdit, la musique spectrale, parce qu'elle a su restituer ces polarités et régularités dans un contexte unificateur, relève d'une *logique de l'intégration*.

II. UNE TRANSFORMATION CONTINUE

La musique spectrale est d'autant mieux parvenue à cette unification de l'ensemble du phénomène sonore qu'elle propose une conception non moins neuve de la forme. Alors qu'auparavant, c'était principalement la manière de développer un thème ou un motif qui définissait cette instance, les formes de la musique spec-

trale consistent en métamorphoses progressives, permettant de passer, de manière continue, de n'importe quel état du phénomène sonore à un autre, aussi éloignés qu'ils paraissent *a priori*. C'est pourquoi d'ailleurs les œuvres de Gérard Grisey et Tristan Murail frappent, dès la première écoute, autant par la nouveauté de leur matériau sonore que par ce principe de transformation continue. Cette mutation formelle, effectuée parallèlement à celle effectuée sur le son, peut être ainsi schématisée : alors que, jusque-là, le discours musical s'obtenait majoritairement par prolifération du détail, c'est à partir d'un trajet fixé à l'avance que peut être maintenant calculé le détail des zones traversées. Pour rendre compte de cette mutation, les compositeurs spectraux ont substitué à la notion classique de développement celle de *processus*.

2.1. Temps, processus et seuils

Autant la conception du temps musical, proposée par les sériels, était statique, autant la notion de processus en offre une conception dynamique. Autant les sériels déployaient leurs structures sonores dans l'espace, autant les compositeurs spectraux considèrent le temps comme « une donnée constituante du son lui-même[8] ». En fait, et pour compléter ce qui a été avancé dans la partie précédente, c'est même la notion de « spectre » qui doit être pensée comme un phénomène temporel. Dans le modèle élaboré par Helmholtz au XIX^e^ siècle, le timbre d'un son était défini par son spectre acoustique, réduit à la superposition *statique* d'un ensemble de fréquences ou de partiels. Les travaux menés, à partir de la fin des années 1960, par Jean-Claude Risset et John Chowning ont montré l'insuffisance de ce modèle, en révélant qu'un timbre, s'il était certes caractérisé par un empilement de fréquences, l'était tout autant par leur *évolution temporelle*, plus précisément spécifiée par les transitoires d'attaque et d'extinction du son, et les variations d'intensités respectives des différentes fréquences[9]. Les sonagrammes, que Gérard Grisey a utilisés pour écrire le début de *Partiels*, restituent évidemment cet aspect temporel du spectre, même s'ils ne le font que de façon relativement sommaire, car ce n'est qu'avec la technique du « suivi de partiels », mise au point à l'Ircam au début des années 1990, qu'il a vraiment été possible de modéliser, dans le détail, l'évolution microphonique du son[10]. Et c'est sans doute parce que, dans son acception courante, la notion de spectre se réfère à la seule dimension verticale de la musique, que Gérard Grisey – tout comme Tristan Murail, d'ailleurs – a parfois récusé la dénomination de « musique spectrale », puisque sa préoccupation majeure était de donner une forme au temps. Mais au-dela de cette querelle terminologique, cette brève histoire du spectre permet surtout de faire saisir que *l'écriture par processus*, constitutive de la musique spectrale, *élargit à la forme entière d'une œuvre la conception temporelle dynamique du spectre, proposée par l'acoustique moderne*.

Précédées en cela par les œuvres de Ligeti, les transformations continues de la musique spectrale, concrétisées par la notion de processus, réintègre les « formes orientées[11] » qui avaient été rejetées pour trop rappeler celles de la musique tonale. Mais de même que la fusion spectrale conduit à repenser l'harmonie dans le cadre plus large des musiques de timbre, de même les transformations orientées, gérées par processus ou interpolation, s'entendent de façon tout autre, parce que leurs trajets mettent toujours en jeu l'ensemble du continuum sonore. Dans la mesure, toutefois, où elle est réalisée par des instruments, cette continuité sonore – tout comme la fusion spectrale – ne peut être qu'approximative. Or, loin d'être un défaut, cette approximation procure à l'écoute, un jeu, voire une tension, entre calcul physique et réalité instrumentale, qui enrichit au contraire, comme l'avait très bien vu Gérard Grisey, les trajets ainsi effectués : « *Malgré tout le soin que l'on peut apporter à l'écriture instrumentale, elle ne parvient jamais à simuler parfaitement une transition continue entre un timbre et un autre. Tout au plus, peut-on espérer une échelle discontinue à peine perceptible en lui appliquant un degré de changement minimum. Cette incapacité instrumentale à la continuité crée une nouvelle zone liminale. L'instrument résiste à la continuité comme il résiste à la fusion, mais cette tension dialectique entre l'intention du compositeur et la résistance du matériau est si riche de conséquences que je me demande souvent si, dans ce cas, l'instrument n'est pas préférable au son synthétique justement à cause de ses limites et de ses imperfections.* »

L'intérêt majeur, toutefois, des transformations orientées est qu'elles savent faire émerger, au cours de leurs trajets apparemment prévisibles, les seuils et les basculements les plus inattendus. Elles parviennent, plus précisément, à propulser l'auditeur, depuis tel état caractérisé du phénomène sonore (par exemple, la consonance ou le bruit), vers tel autre souvent totalement imprévu, en passant par des zones intermédiaires, à la lettre inouïes, d'allure « catastrophique » ou informelle, où tout repère catalogué semble aboli. Nul doute que cette contradiction entre le connu et l'inconnu, le prévisible et l'imprévisible, entre le calcul manifeste du parcours et l'apparent « désordre » des régions traversées ne constituent l'attrait, d'ailleurs assez immédiat, des œuvres de musique spectrale.

Enfin, insistons sur le fait que le processus ainsi défini se distingue des transformations continues que présentent les musiques de Xenakis,

Ligeti ou Steve Reich. *Le processus spectral apporte en effet une réponse pratique au modèle théorique de l'unification du champ sonore.* C'est, plus précisément, parce qu'il décrit ce champ de façon continue qu'il fait comprendre, à l'écoute, l'unification qu'il opère en effet entre des éléments qui paraissaient jusque-là inconciliables.

2.2. Les *Espaces acoustiques* de Gérard Grisey

L'ensemble de ces principes a notamment été mis au point dans le cycle *Les Espaces acoustiques* que Gérard Grisey a composé entre 1974 et 1985, et qui enchaîne six pièces allant de l'instrument soliste au grand orchestre : *Prologue* pour alto seul, *Périodes* pour sept musiciens, *Partiels* pour seize ou dix-huit musiciens, *Modulations* pour trente-trois musiciens, *Transitoires* pour orchestre de quatre-vingt-quatre musiciens et *Épilogue* pour orchestre et quatre cors solistes.

Sans vouloir faire ici l'analyse exhaustive des processus qui organisent *Les Espaces acoustiques*, pour laquelle on se reportera à l'ouvrage de Jérôme Baillet[12], il convient d'au moins indiquer les principaux types de transformations qu'ils induisent.

Le premier type est emblématique de l'unification du champ sonore obtenue par la musique spectrale, puisqu'il consiste à passer progressivement du bruit à la consonance (ou l'inverse), autrement dit à faire émerger les sons les plus consonants à partir du bruit blanc. Le deuxième est, lui, révélateur de la fusion spectrale, puisqu'en organisant des trajets, qui assurent la transformation continue d'une texture orchestrale en un timbre global, il fait assister à la fusion progressive de l'ensemble instrumental. Conséquence de l'étirement temporel attache à la fusion spectrale, le troisième type est assimilable à un changement d'échelle, ou à un effet de zoom parcourant l'espace sonore du macroscopique au microscopique, autrement dit accédant progressivement à l'intérieur du son lui-même. Bien plus, puisque avec la fusion spectrale, l'ensemble instrumental est conduit à simuler des sons synthétiques, ce type de processus gère aussi, comme l'a fait remarquer Patrice Hamel, des transformations continues entre sons perceptifs et sons représentés[13]. Les autres types s'appliquent à des catégories plus connues. Le quatrième concerne la polyphonie, qu'il parvient aussi bien à faire émerger d'une texture ou d'une hétérophonie qu'à changer peu à peu en une homophonie, dont les accords terminaux apparaissent alors comme des accords-timbres. Enfin, le cinquième régit le domaine des durées et, plus particulièrement, le passage du régulier à l'irrégulier (ou l'inverse), repensé dans le cadre plus général des périodicités du phénomène sonore.

Les Espaces acoustiques présentent évidemment des progressions plus complexes que ces simples trajets, d'ailleurs combinables entre eux. C'est notamment le cas de la dernière pièce du cycle, *Épilogue*, qui superpose des vitesses qui sont sans rapport. Ou, pour le dire autrement, *Les Espaces acoustiques* superposent finalement différents types de processus et ces superpositions inattendues, qui engendrent des discontinuités et des ruptures, ouvrent ainsi la voie à la deuxième phase de la musique spectrale.

III. MARC-ANDRE DALBAVIE : UNE CONCEPTION DYNAMIQUE DE L'ESPACE

Au cours de la décennie 1990-2000, c'est sans doute Marc-André Dalbavie qui a le plus largement procédé à l'extension de ce qu'il préfère d'ailleurs appeler la « pensée spectrale ». Tout comme Philippe Hurel, Marc-André Dalbavie a d'abord cherché à réintégrer la notion de contrepoint, ce qui l'a conduit à élaborer moins des processus polyphoniques que des « polyphonies de processus » : « *C'est quand je superpose des processus différents et que j'essaye de créer des relations polyphoniques entre eux que je ne respecte plus la simple linéarité du déroulement du son et m'autorise une plus grande liberté formelle. Cela entraîne des ruptures dans le discours, que l'auditeur perçoit comme un processus à plus grande échelle, un processus d'organisation*[14] »

3.1. Mouvement de seuils

Exploité dès *Seuils* pour soprano, ensemble instrumental et dispositif électronique (1991-1993), ce principe demeurera une constante de l'écriture du compositeur. Mais les processus superposés de *Seuils* apparaissent aussi plus ou moins identifiables en fonction de leur degré de prégnance perceptive. Plus précisément, certains d'entre eux se contentent d'organiser des parcours temporels, alors que d'autres consistent en objets sonores identifiables. Ainsi, la figure rythmique récurrente de l'écho, qui finit par acquérir une fonction quasi thématique, dérive en fait d'une simple pulsation régulière. De même, le traitement de la ligne vocale, dans le premier mouvement, offre d'abord un profil hétérophonique « en dents de scie », puis s'assouplit progressivement pour finalement engendrer une mélodie, suivant un principe proche de celui qu'adoptera Grisey dans ses *Quatre chants pour franchir le seuil*. Autrement dit, la mélodie prend le statut d'un objet sonore ou, si l'on préfère, est repensée comme figure se détachant par rapport à un fond en transformation continue. Enfin, *Seuils* marque un tournant dans l'évolution du compositeur, car la spatialisation de la partie électronique, diffusée dans toute la salle au moyen d'un dispositif quadriphonique, est également gérée par processus. En effet, la spatiali-

sation de cette pièce a principalement pour fonction de faire se déplacer dans l'espace les transformations sonores permises par l'électronique et, plus particulièrement, les transitions progressives effectuées entre la voix de la chanteuse et le son de l'ensemble instrumental. Or il résulte de ce choix que le principe de la transformation orientée se trouve appliqué au mouvement apparent du son dans l'espace.

Cette application imprévue du processus à l'espace sera décisive pour le compositeur, qui va entreprendre une série de six pièces instrumentales spatialisées, dans lesquelles la conception de la spatialisation est totalement repensée. En effet, dans les œuvres instrumentales jusque-là spatialisées, c'est un même son qui donnait l'impression de se mouvoir d'un groupe à un autre, et la spatialisation était donc pensée de façon statique. Mais dès lors qu'elle est gérée par processus, cette conception devient dynamique, car l'objet sonore mis en mouvement évolue au cours de son déplacement, au point d'ailleurs que c'est le mouvement simulé par l'écriture qui paraît provoquer la transformation du son[15].

3.2. Le détournement du genre concertant

Commencée avec le *Concerto pour violon et orchestre* (1996), cette série d'œuvres spatialisées, reposant sur une conception dynamique de l'espace, s'est notamment poursuivie avec un concerto pour orchestre, *The Dream of the Unified Space* (1999) et un concerto grosso, *Concertate il suono* (2000). Si ces œuvres se réfèrent au genre du concerto, c'est pour mieux le faire « échouer » au terme d'un processus qui fait assister à la mise en mouvement progressive de tout l'espace sonore. En effet, ce genre musical, qui dirige l'attention de l'auditeur sur un ou plusieurs solistes, tend à fixer la focalisation de l'écoute sur un ou plusieurs points donnés de l'espace, alors que la spatialisation dynamique tend, elle, à l'inverse à désolidariser la place de l'objet sonore entendu des sources instrumentales qui le produisent. Aussi, en abandonnant peu à peu le pôle de la focalisation pour celui de la défocalisation, chacune de ces œuvres dilue-t-elle progressivement cette référence au concerto, qui sert en fait seulement d'appui à la mise en mouvement du son. Ainsi en est-il d'abord du *Concerto pour violon et orchestre*. Placé au premier plan sur la scène, le soliste y est entouré de cinq groupes instrumentaux et sept autres sont répartis dans la salle autour du public. Le soliste dialogue donc dans l'espace avec douze groupes distincts qui se répondent eux-mêmes les uns aux autres. Mais il se dédouble surtout progressivement au profit d'autres violons qui émergent de certains des groupes répartis dans la salle. La focalisation frontale du concerto étant donc peu à peu abandonnée, la fonction concertante traditionnelle du genre ne peut que se dissoudre. Ce mouvement de dissolution a même déterminé la forme de l'œuvre, qui, commencée frontalement, se dilue progressivement dans l'espace. Ainsi en est-il également de *Concertate il suono*. L'œuvre se référant au concerto grosso, la scène oppose un groupe d'instruments solistes (le concertino) au reste de l'orchestre (le ripieno). Mais trois autres concertinos sont répartis dans la salle autour du public, si bien que le premier concertino apparaît démultiplié trois fois. Au début de la pièce, les quatre concertinos ainsi répartis interviennent les uns à la suite les autres en dialoguant seulement avec le ripieno placé sur scène. Autrement dit, si les quatre concertinos ne « concertent » d'abord pas entre eux, ils se contaminent ensuite graduellement, en échangeant leurs particularités musicales, puis en se superposant les uns aux autres pour finalement fusionner. Cette fusion progressive des quatre concertinos entraîne la spatialisation dynamique du son, c'est-à-dire l'illusion d'entendre le son se déplacer d'un groupe à l'autre, en même temps qu'il se transforme. Une fois totalement mêlés les uns aux autres, les quatre concertinos produisent un ripieno spatialisé qui, « concertant » alors avec celui placé sur scène, fusionne à son tour avec lui. Ainsi, le genre du concerto grosso, auquel *Concertate il suono* se réfère d'abord, se dissout-il progressivement dans l'espace. Fidèle à la logique d'intégration de la pensée spectrale, Marc-André Dalbavie s'est donc réapproprié moins le genre du concerto que la fonction concertante qui, ainsi prise dans ce contexte spatial évolutif, apparaît sous un tout autre jour.

3.3. Les acoustiques spatialisées : vers une redéfinition de l'orchestration

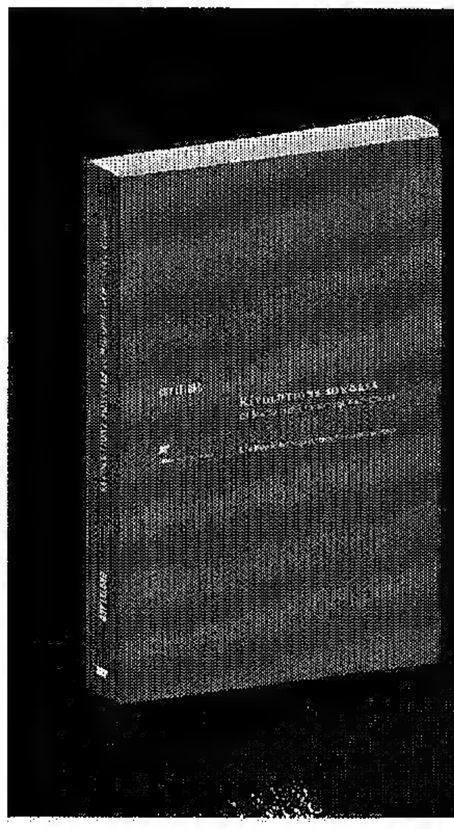
En intégrant de cette manière le mouvement apparent du son dans l'espace, Marc-André Dalbavie en est venu à s'intéresser à l'acoustique des lieux dans lesquels la musique est jouée. La vibration qui vient exciter la membrane du tympan ne provient pas seulement d'une source sonore localisée, mais aussi de son interaction avec l'acoustique du lieu où elle se produit. Une même note jouée dans une salle de concert ou une cathédrale ne produit pas le même son. Mais grâce à la méthode de décomposition spectrale, le son résultant d'une source sonore rayonnant dans une acoustique particulière peut être analysé et donc reconstitué. Aussi, de même que l'ensemble instrumental de *Partiels* est capable de simuler un *mi* de trombone, un orchestre peut reproduire, dans son écriture, l'acoustique d'une salle plus réverbérante que celle dans laquelle il intervient. Autrement dit, une œuvre

musicale peut simuler dans son écriture une acoustique, qui se distingue de celle de la salle réelle. Cette sensation d'acoustique virtuelle s'obtient par l'allongement ou le raccourcissement artificiel de certaines résonances, reporté dans l'écriture elle-même. Bien plus, si l'on gère par processus cet aspect du son, il devient envisageable d'organiser des trajets continus entre acoustique instrumentale et acoustique virtuelle, autrement dit de donner progressivement la sensation d'une acoustique différente de celle du lieu dans laquelle l'œuvre est jouée, quitte à ce que cette acoustique virtuelle cède ensuite la place à une mixture de timbre de type « spectral », qui permet aux auditeurs de revenir dans la salle qu'il leur semblait avoir un moment quittée. Marc-André Dalbavie a développé cette technique en multipliant, dans l'écriture même de ses œuvres, réverbérations virtuelles et effets d'écho fictifs. Mais dès lors que ces simulations prennent place dans le cadre de pièces instrumentales spatialisées, il s'ensuit que l'illusion d'entendre un son se déplacer dans l'espace se conjugue avec celle de l'entendre aussi résonner dans un espace différent. Cette conjonction du mouvement apparent avec la simulation d'une acoustique virtuelle produit finalement l'impression d'une *acoustique spatialisée*, comme en témoigne plus particulièrement *The Dream of the Unified Space*.

Cette aptitude de la musique instrumentale à simuler une acoustique donnée n'est, cela dit, pas sans antécédents. Ainsi, dans le deuxième mouvement, « O King », de la *Sinfonia* de Berio pour huit voix et orchestre (1968), le travail de démultiplication harmonique, fondé sur le principe d'attaque / résonance (attaques du piano prolongées par des mixtures des voix et des cuivres), produit un effet de réverbération virtuelle. De même, dans *Lontano* pour orchestre de Ligeti (1967), les halos sonores, obtenus par la superposition *« d'innombrables canons à l'unisson »*, donnent une impression d'éloignement, comme si la musique était entendue de loin. Enfin, Gérard Grisey s'est rapproché plus encore de cette démarche, en simulant, dans la plupart de ses œuvres, le phénomène acoustique des sons de combinaisons (sons additionnels et différentiels) qui résultent de l'interférence de deux sons émis simultanément. Et comme les sons résultant de cette interférence renforcent la luminosité des sons générateurs ou au contraire l'assombrissent, il avait fait de cette « ombre du son » un principe d'orchestration. Ainsi, dans la section initiale de *Modulations*, *« les sons générateurs sont confiés à l'orgue électrique et aux cuivres,* [tandis que] *le reste de l'orchestre joue différents sons de combinaisons qui sont groupés, hiérarchisés et orchestrés suivant leur degré d'ordre de manière à créer une sensation de profondeur, une aura engendrée par les sons principaux*[16] *»*. Mais en élargissant les opérations fondatrices de la musique spectrale aux caractéristiques sonores des lieux, les acoustiques spatialisées de Marc-André Dalbavie franchissent un seuil supplémentaire, dans cette redéfinition de l'orchestration.

(*) Guy Lelong a notamment publié *Daniel Buren* (Flammarion, 2001), *Plan libre*, représentation radiophonique sur la villa Savoye (livre avec CD, MF, 2005), *Le Stade*, roman in situ (préface de Daniel Buren, Les petits Matins, 2009). Il a également réalisé plusieurs pièces en collaboration avec le compositeur Marc-André Dalbavie et édité les *Écrits ou l'Invention de la musique spectrale* de Gérard Grisey, en collaboration avec Anne-Marie Réby (MF, 2008).

(**) Ce texte est extrait de « La musique spectrale, des *Espaces acoustiques* de Gérard Grisey aux acoustiques spatialisées de Marc-André Dalbavie », qui constitue le deuxième chapitre de l'essai *Révolutions sonores, de Mallarmé à la musique spectrale – une théorie des rapports texte / musique / contexte*, éditions MF, collection « Répercussions », 2010. Il est ici publié avec l'aimable autorisation des éditions MF.



Les Éditions MF présentent

RÉVOLUTIONS SONORES

De Mallarmé à la musique spectrale

GUY LELONG

La musique « spectrale » a accompli une révolution en repensant la musique à partir de la nature même du phénomène sonore. Cette « révolution sonore » est ici mise en relation avec deux autres renversements : celui que Mallarmé a effectué sur la littérature en concevant ses poèmes à partir des caractéristiques mêmes du langage et celui que Daniel Buren opère avec la notion d'art in situ, qui inverse la relation que les œuvres entretiennent avec leurs lieux de présentation. L'étude de ces trois renversements permet ensuite à l'auteur d'exposer un nouveau modèle d'intégration du texte à la musique, qu'il a notamment expérimenté lors de ses collaborations avec le compositeur Marc-André Dalbavie.

Éditions MF - Collection Répercussions

18€ – 216 p – isbn : 978-2-9157-9424-3

Notes

[1] GRISEY, Gérard, « Structuration des timbres dans la musique instrumentale » [1991], repris dans *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, éd. Guy Lelong, préface d'Anne-Marie Réby, Paris, Editions MF, 2008, p. 92.

[2] Cette dénomination a été officialisée par un article manifeste de Hugues Dufourt, « Musique spectrale » [1979], repris dans DUFOURT, Hugues, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 289-294. Pour la généalogie de ce terme et les différentes significations qu'il a prises, on pourra se reporter à ma préface à l'édition des écrits de Gérard Grisey, « L'Œuvre du son », *Écrits*, *op. cit*, p. 9-18. Ici utilisée dans son sens technique, la formule « musique spectrale » s'applique seulement aux méthodes de composition, que Gérard Grisey et Tristan Murail ont initiées, puis étendues à l'ensemble des phénomènes sonores.

[3] GRISEY, Gérard, « Vous avez dit spectral ? » [1998], repris dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 121-124.

[4] GRISEY, Gérard, « La Musique : le devenir des sons » [1982], repris dans *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, *op. cit.*, p. 50-51.

[5] Pour une autre présentation de cette problématique, cf. DALBAVIE, Marc-André, *Le Son en tout sens*, entretiens avec Guy Lelong, Billaudot, 2005, p. 31-33.

[6] Ligeti est plus particulièrement parvenu à ce résultat en intégrant des phénomènes temporels dont la durée est inférieure à ce que l'oreille peut percevoir (inférieure à environ 1/20 de seconde). Dès lors, la musique franchit un « seuil de fusion » avec lequel les phénomènes temporels superposés ne peuvent plus être distingués et accèdent du coup à l'infraperceptif, en produisant un effet sonore tout à fait inhabituel. LIGETI, György, « Musique et technique » [1981], repris dans *Neuf Essais sur la musique*, Contrechamps, Genève, 2001, p. 201.

[7] GRISEY, Gérard, « Vous avez dit spectral », repris dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 123.

[8] GRISEY, Gérard, « Vous avez dit spectral ? » [1998], repris dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 122.

[9] On pourra, sur ces questions, se reporter à DUFOURT, Hugues, « Les Bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale », revue *Kairos n° 21*, 2003, p. 227-282.

[10] C'est cette technique que Tristan Murail a utilisée pour écrire sa deuxième pièce composée à l'Ircam, *L'Esprit des dunes* (1994). MURAIL, Tristan, « Au fil des œuvres », *Tristan Murail, compositeurs d'aujourd'hui*, L'Harmattan / Ircam-Centre Pompidou, 2002, p. 143.

[11] LIGETI, György, « Évolution de la forme musicale » [1960], repris dans LIGETI, György, *Neuf Essais sur la musique*, op. cit., p. 146.

[12] GRISEY, Gérard, « Structuration des timbres dans la musique instrumentale [1991], repris dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 109.

[13] BAILLET, Jérôme, *Gérard Grisey, Fondements d'une écriture*, Paris, L'Harmattan, 2000.

[14] HAMEL, Patrice, « Pour un libre affect », *Rue Descartes n° 21, « Musique, affects et narrativité »*, Collège international de philosophie, Puf, 1998, p. 145.

[15] TEXIER, Marc, « Entretien avec Marc-André Dalbavie », *Marc-André Dalbavie, Cahiers de l'Ircam*, compositeurs d'aujourd'hui n° 2, 1993, p. 13-14.

[16] « Entretien avec Marc-André Dalbavie, propos recueillis par Véronique Brindeau », *accents* n° 14, 2001, p. 7.

[17] GRISEY, Gérard, « Structuration des timbres dans la musique instrumentale » [1991], repris dans *Écrits*, *op. cit.*, p. 103

Hélène Cao (*)

Marc-André Dalbavie, ou le son en fusion

« Contrairement à certains compositeurs, il m'est impossible de creuser un seul sillon ! J'ai besoin de m'aventurer dans des voies différentes[1]*. »* De fait, Marc-André Dalbavie a investi successivement plusieurs domaines : la musique avec électronique ; les œuvres spatialisées, où des groupes de musiciens sont placés à différents endroits de la salle ; celles *in situ*, conçues en fonction des spécificités architecturales et acoustiques du lieu de leur création ; les partitions pour orchestre non spatialisé.

I. ÉVOLUTION ET CONTINUITÉ

Un fil conducteur relie toutefois les œuvres du compositeur français, né en 1961 : le travail sur le son, le goût pour un certain hédonisme hérité notamment de Debussy et Ravel. Pendant ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Dalbavie découvre le courant spectral que sont venus présenter Hugues Dufourt, Michaël Levinas, Gérard Grisey et Tristan Murail. Cette musique fondée sur des processus[2], qui donne l'impression d'entrer dans le son, correspond alors à ce qu'il cherche. Il se familiarise avec ces techniques auprès de Murail, en 1981-1982.

Engagé par Pierre Boulez comme musicien chercheur à l'Ircam, entre 1985 et 1992, Dalbavie se rappelle avec amusement : *« Je ne connaissais rien à l'électronique et je n'avais jamais utilisé un ordinateur ! Mais j'aime la nouveauté, aller vers ce qui m'est étranger. »* Cependant, si l'électronique *« permet d'obtenir des fusions sonores plus fines que celles du monde instrumental*[3] *»*, en particulier entre le timbre de la voix et ceux des instruments, Dalbavie juge ses sonorités moins riches que celles des instruments. Par conséquent, il s'en détourne rapidement, préférant transposer ses effets au moyen de l'orchestration[4].

À l'Ircam, grâce au physicien et musicien Jean-Marie Adrien, il prend conscience que la perception du timbre dépend du lieu de diffusion : *« Dans une chambre sourde, par exemple, un instrument devient méconnaissable. Dans la mesure où le son est indissociable de l'espace, il m'a semblé intéressant d'inscrire cet espace dans le son lui-même, d'écrire la partition in situ, en fonction du lieu dans lequel elle serait jouée. »* Comme le font, dans le domaine des arts plastiques, le minimaliste américain Sol LeWitt et le Français Daniel Buren, pour ne citer qu'eux. De façon similaire, Dalbavie a tenu compte des particularités architecturales et acoustiques de la grande salle de la Cité de la musique à Paris lors de la composition de *Mobiles* (2001). Il a poursuivi dans cette voie pour *The Rocks under the Water* (2002), destiné à l'inauguration du Peter B. Lewis Building de l'architecte Frank O. Gehry, à Cleveland ; une œuvre dans laquelle *« l'harmonie a été calculée en fonction de la réverbération de l'architecture*[5] *»*.

Cette attention accordée à l'espace l'avait déjà conduit à s'émanciper de la disposition frontale traditionnelle, dans laquelle les interprètes, sur scène, sont placés face au public. En répartissant des groupes de musiciens à différents endroits de la salle, Dalbavie souhaite renouveler la relation de l'auditeur à l'écoute. En sus des œuvres *in situ*, ses partitions pour orchestre spatialisé comprennent le *Concerto pour violon* (1995-1996), le double concerto pour cor de basset et clarinette *Antiphonie* (1999), *The Dream of the Unified Space* (1999) et *Concertate il suono* (2000). Elles continuent d'utiliser des techniques spectrales, puisque les objets sonores ne passent pas seulement d'un groupe à un autre : au cours de leurs déplacements, ils se transforment progressivement, afin de donner l'impression d'un « son projeté dans l'espace[6] ».

Dalbavie estime ensuite qu'il a épuisé (du moins momentanément) les possibilités de la spatialisation. *« La spatialisation n'a jamais fait partie du cahier des charges des commanditaires. C'était un choix personnel. On m'a proposé d'écrire d'autres pièces de ce genre. J'aurais pu ne composer que cela toute ma vie ! Mais je refuse de porter l'étiquette de* "compositeur spécialisé dans la musique spatialisée" *et de me laisser enfermer dans une catégorie. »* Il renoue avec la disposition frontale, car la spatialisation lui a permis de *« redécouvrir les caractéristiques des groupes instrumentaux traditionnels*[7] *»*. Associée à ses connaissances dans le domaine de l'électronique, cette expérience lui ouvre de nouvelles perspectives[8]. À présent, au moyen de *l'écriture*, Dalbavie simule l'écho, des effets de resonance, de réverbération et de spatialisation ; il crée l'illusion de la transformation progressive d'une acoustique en une autre. Il diversifie les couleurs également en opposant des groupes instrumentaux par blocs, ou en élaborant des mixtures dans lesquelles l'association des timbres produit un résultat global, les individualités instrumentales n'étant plus reconnaissables.

Ses études d'orchestration avec Marius Constant au Conservatoire et de direction d'orchestre avec Pierre Boulez ont aiguisé son attirance naturelle pour l'orchestre (de plus,

Dalbavie dirige fréquemment ses propres œuvres). Minoritaire, sa musique de chambre utilise parfois des techniques d'écriture d'origine orchestrale. On songera ici à *In Advance of the Broken Time* pour flûte, clarinette, piano, violon, alto et violoncelle (1994), et à *Tactus*, pour clarinette, basson, cor, piano et quintette à cordes (1996). Dalbavie considère que le *Trio pour violon, cor et piano* (2004) est sa première véritable contribution au répertoire chambriste.

L'écoute des œuvres laisse apparaître une évolution constante et progressive. Dalbavie indique de surcroît que *« de nombreuses pièces sont écrites à partir de celle composée juste avant. Je réalise une sorte d'hyper processus ! »* Plusieurs partitions possèdent en effet un matériau commun : par exemple, le cycle inspiré par Faulkner (voir plus loin) ; la « trilogie » constituée du *Concerto pour flûte* (2006), *La Source d'un regard* et des *Sonnets de Louise Labé* pour contre-ténor et orchestre (2007).

II. COMPOSER D'APRÈS ET APRÈS LE SPECTRALISME

Dès les années 1980, Dalbavie veut éviter la prévisibilité des processus spectraux. Il admire György Ligeti, chez qui *« la prévisibilité est souvent contredite, pour pouvoir intégrer les surprises les plus inattendues, comme cela s'entend très bien, par exemple, dans le* Kammerkonzert[8] *»*. Il faut aussi mentionner John Cage, avec lequel Dalbavie effectue un stage à Londres, à l'âge de dix-neuf ans. Cage le confronte avec l'introduction du hasard et l'utilisation du *I Ching* chinois. *« Pour la première fois, je rencontrais un musicien qui fondait la composition sur quelque chose* "d'extérieur"*, une chose qui ne dépend pas de la personnalité et de la volonté de l'artiste. »* Dalbavie n'a jamais utilisé le hasard ni l'improvisation dans sa propre musique, mais la rencontre de Cage lui a ouvert de nouveaux horizons. Elle lui a également permis de côtoyer le chorégraphe Merce Cunningham : « le choc de ma vie », se souvient le compositeur, qui découvre une autre façon d'associer plusieurs disciplines artistiques.

En outre, il est très tôt soucieux d'intégrer des éléments absents « de la musique spectrale première manière[10] » : l'espace, mais aussi la mélodie et la polyphonie. Les préoccupations mélodiques, déjà présentes dans *Diadèmes*, s'intensifient ces dernières années puisque Dalbavie souligne qu'il *« évolue actuellement vers une conception plus horizontale de la musique »*. Ainsi, *« toute la substance du* Concerto pour flûte *provient de la partie du soliste »* ; l'harmonie résulte de la superposition des lignes, elle est *« la queue de la comète, une trace laissée par la mélodie »*. Dès *Diadèmes* apparaît une « polyphonie de processus » qui brise la prévisibilité du discours ; elle introduit un aspect conflictuel et une dramatisation qui se résolvent souvent dans une fusion des éléments au départ opposés[11]. *« Quand un processus émergent est confronté à un autre, il peut le contaminer ou l'interrompre, ou, au contraire, être contaminé par lui, voire s'y fondre pour en former un troisième[12]. »*

La conduite simultanée de plusieurs processus offre la possibilité d'élaborer un « principe de coïncidences ». Celles-ci donnent à l'auditeur l'impression de percevoir des objets sonores qu'il connaît déjà, notamment des consonances, des accords en apparence « classiques » mais qui ne sont pas utilisés de façon traditionnelle. La réintégration de la notion de tension/ détente provoque l'apparition d'une « polarité de résonance », obtenue au moyen de *« notes qui résonnent plus que d'autres, qui attirent toutes les autres comme dans un système hiérarchique[13] »*.

Dalbavie élabore des rythmes complexes résultant de l'interaction des processus, et utilise une pulsation répétitive. Admirateur de Steve Reich, il critique le climat contemplatif et le tempo lent qui prédominent dans de nombreuses œuvres des années 1970-1980. Il ne les écarte pas de sa propre création. Mais il recherche davantage de contraste, aime produire une sensation de rapidité, dès *Seuils* dont le troisième mouvement *« est presque une étude sur la vitesse[14] »*.

III. CORRESPONDANCES

Dalbavie manifeste une curiosité toujours en éveil. Comme Olivier Messiaen, il se passionne pour la musique médiévale, surtout pour le chant grégorien. Il souligne d'ailleurs qu'après avoir été marqué par les idées harmoniques et rythmiques de Messiaen, il *« s'intéresse de plus en plus à sa stylisation du grégorien »*. *Offertoire*, pour chœur d'hommes et orchestre (1995), est écrit à partir de la mélodie de l'offertoire du Requiem grégorien. Dans *Mobiles*, l'organum *Viderunt omnes* de Pérotin[15], d'abord entendu par bribes, souvent à l'arrière-plan, se révèle peu à peu. *Sextine Cyclus*, pour soprano et ensemble instrumental (2000), est fondé sur des chants de troubadours, de trouvères et de minnesänger des XII^e^ et XIII^e^ siècles.

Les musiques de tradition orale extra-européennes comptent également beaucoup pour Dalbavie. *« Lorsque j'étais adolescent, j'écoutais presque autant de musique pygmée que de Beethoven. »* À cela, il faut ajouter la musique balinaise, le Gagaku, le théâtre Nô, les chants tibétains ou encore la musique chinoise. Ayant depuis longtemps envie d'écrire pour des instruments chinois, il concrétise cette idée dans *Double jeu* (2003), pour ensemble d'instruments traditionnels chinois et ensemble d'instruments occidentaux ; l'œuvre intègre de surcroît une soprano colorature, en référence aux voix de l'Opéra de Pékin.

Dalbavie s'intéresse à tous les arts, qu'il s'agisse de la danse, de la vidéo, de la peinture ou du cinéma. Passionné de littérature, il avoue une préférence pour Marcel Proust, William Faulkner, Jorge Luis Borges, Alain Robbe-Grillet ou encore Claude Simon. La littérature lui a inspiré certains procédés musicaux. Les polyphonies de processus s'enracinent ainsi dans le roman de Mikhaïl Boulgakov *Le Maître et Marguerite* : plusieurs histoires y alternent et se mêlent au fur et à mesure les unes aux autres. Puis il découvre *Les Corps conducteurs* et *Leçon de choses* de Claude Simon, dont les techniques de superposition narratives coïncident avec ce qu'il recherche.

Il est en outre fasciné par *Le Bruit et la fureur* de Faulkner, où la même histoire est successivement racontée par plusieurs narrateurs ; des actions s'imbriquent, des idées sont ébauchées, disparaissent et rejaillissent plus loin. Ce roman lui a inspiré plusieurs partitions. Leur point de départ est une pièce pour piano seul qui reparaît dans les autres œuvres du cycle : *Axiom* pour clarinette, basson, trompette et piano (2004), *Concerto pour piano et orchestre* (2004-2005), *Concertino pour piano et orchestre à cordes* (2007), *Trio pour violon, violoncelle et piano* (2008). Mais, de même que la perception d'un timbre dépend du lieu dans lequel il est entendu, de même la pièce pour piano est transformée par l'environnement instrumental des différentes œuvres. *« Le cycle n'est pas encore achevé. J'ai l'intention d'ajouter une pièce pour piano et électronique, et une pièce pour piano et percussion »*, précise Dalbavie.

On ne s'étonnera pas que ses œuvres vocales témoignent d'une réflexion aiguë sur la relation entre le son et le sens. La plupart ont été réalisées en étroite collaboration avec Guy Lelong, qui a conçu les textes en respectant des données proposées par Dalbavie[16]. Pour *Seuils*, il a tenu compte d'une série de voyelles choisies en fonction de leur analyse spectrale, le sens étant par conséquent déduit du son. Dans *Correspondances*, les phonèmes se transforment peu à peu en mots, en groupes de mots, en phrases qui £forment enfin une véritable narration ; parallèlement, le chant évolue vers la voix parlée, les instruments et l'électronique vers *« une sorte de bande-son cinématographique »*[17]. Certes, Dalbavie a mis en musique des sources préexistantes : *Chants* sur des textes d'Ezra Pound (2003), *Double Jeu*, sur des poèmes chinois traduits par Ezra Pound, *Sextine Cyclus* et les *Sonnets de Louise Labé*. Mais il reste attaché à l'élaboration conjointe des différentes composantes de l'œuvre. Son opéra *Gesualdo* (2010) est ainsi le fruit d'un travail associant intimement le compositeur, le librettiste Richard Millet, les metteurs en scène Moshe Leiser et Patrice Caurier. Car il est essentiel que l'œuvre réalise la synthèse de plusieurs disciplines, non leur addition. Chez Dalbavie, la fusion n'est pas seulement celle des sons, mais aussi celle des arts.

(*) Musicologue, professeur d'analyse et d'histoire de la musique

---

Notes

[1] Sauf indication contraire, les propos de Marc-André Dalbavie proviennent d'entretiens du compositeur avec l'auteur, réalisés en 2010.

[2] Dans la musique spectrale, le terme de processus désigne la transformation progressive et continue de la matière sonore.

[3] DALBAVIE, Marc-André, *Le son en tout sens. Entretiens avec Guy Lelong*, Gérard Billaudot, 2005, p. 26.

[4] Parmi ses œuvres avec électronique, on retiendra *Diadèmes* pour alto, ensemble et électronique (1986), *Seuils* pour soprano, ensemble et électronique (1991-1993), *Correspondances* pour soprano, alto, baryton, 8 instrumentistes et électronique (1997).

[5] DALBAVIE, Marc-André, *op. cit.*, p. 70.

[6] Ibid., p. 50.

[7] Ibid., p. 99.

[8] À ce sujet, voir les œuvres orchestrales *Color* (2001), *Ciaccona* (2002), *Sinfonietta* (2004), *Variations orchestrales sur une œuvre de Janáček* (2006), *La Source d'un regard* (2007).

[9] DALBAVIE, Marc-André, *op. cit.*, p. 15.

[10] Ibid., p. 22.

[11] Voir par exemple le *Concerto pour violon*, *Antiphonie* ou encore *Concertate il suono*.

[12] DALBAVIE, Marc-André, *op. cit.*, p. 24.

[13] Ibid., p. 67.

[14] Ibid., p. 74.

[15] L'organum à quatre voix de Pérotin (probablement du début du XIII[e] siècle) est lui-même fondé sur une pièce de chant grégorien.

[16] Guy Lelong a écrit le texte de *Seuils*, *Correspondances*, *Non-Lieu* (1997), *Ligne de fuite* (2001) et *Mobiles*.

[17] Dalbavie a imaginé *Correspondances* comme le troisième acte d'un petit opéra, dont les actes I et II sont *Aventures* et *Nouvelles Aventures* de Ligeti, pièces écrites à partir de phonèmes.

Thibaut Maillard (*)

Color de Marc-André Dalbavie : de la résonance du son au son de la musique

Au-delà des outils d'analyse traditionnels nécessaires à l'étude de *Color*, nous avons pris le parti d'intégrer ici des notions relevant du domaine de la physique et de l'acoustique afin de mettre en relief certains aspects d'écriture qui sont propres à cette partition. La nature évolutive du procédé compositionnel associée à une taille assez conséquente de l'œuvre, ne nous permet cependant pas d'envisager une analyse exhaustive. Ainsi, une fois les principaux éléments compositionnels et structurels dégagés, nous laissons au lecteur le soin de les réutiliser à son gré au cours de son travail personnel.

I. DALBAVIE ET LES SPECTRAUX

Dans la lignée de Gérard Grisey et de Tristan Murail, Marc-André Dalbavie prend pour modèle, dans l'organisation de son matériau compositionnel, le phénomène du son. Il s'intéresse tout particulièrement au timbre et aux caractéristiques spectrales du son, qui déterminent dans une large mesure le tissu harmonique et intervallique de son œuvre. Profondément influencé par la musique de Ligeti, sa musique reste par ailleurs principalement fondée sur l'idée de processus. Il se distingue cependant de ses aînés par son recours à la polyphonie et à la forme concertante, et par une technique qu'il appellera « polyphonie de processus »[1]. Sa collaboration avec des acousticiens, le pousse à intégrer dans ses œuvres les notions de propagation et de rayonnement du son dans l'espace. Cette démarche se reflète dans son écriture notamment dans les effets de réverbération, d'écho ou encore de mise en résonance d'objets entre eux, contribuant à reproduire l'acoustique d'une salle fictive. M.-A. Dalbavie se distingue de la plupart des spectraux également par le fait de réintégrer la consonance en se prévalant de ce qu'il appelle le « principe de coïncidence »[2]. Au nom de ce principe, il inflige à son matériau des transformations d'une manière plus souple que ses aînés, en faisant parfois coïncider des processus spectraux avec des « objets connus » (éléments du vocabulaire de la musique tonale). Il provoque ainsi des ambiguïtés entre techniques spectrales de composition et techniques « classiques », certains passages de ses œuvres pouvant par conséquent être analysés sous deux angles différents.

Ecrit en 2001, à la suite d'un cycle de pièces spatialisées amorcé en 1996 avec le *Concerto pour violon*, *Color* marque le retour de M.-A. Dalbavie au dispositif traditionnel de l'orchestre symphonique. En laissant de côté son travail polyphonique lié aux rapports entre soliste(s) et orchestre(s), il développe ici la « polyphonie de processus ».

Le terme « *color* », tiré du latin, renvoie à deux notions du vocabulaire des musiques anciennes. La première désigne une succession fixe de hauteurs, espèce de formule mélodique immuable répétée plusieurs fois, qui caractérise, avec la *talea*,[3] l'écriture des motets isorythmiques du XIVe siècle. La seconde évoque les différentes teintes qui étaient utilisées dans les manuscrits du Moyen-Age et de la renaissance pour indiquer un passage du binaire au ternaire ou vice-versa. Ce terme dégage ainsi une certaine ambiguité, pouvant se référer à la fois à la dimension mélodique et à la dimension rythmique. A cela s'ajoute le sens musical plus récent du mot « couleur », celui de « timbre ». Dans l'œuvre de Dalbavie, cette ambivalence du terme « *color* » concerne en premier lieu le temps et la fréquence. L'opposition entre ces deux paramètres peut être considérée comme analogue à celle entre activité et passivité (rappelant entre autres le rythme biologique de la respiration) ou encore entre ligne mélodique et exploration du timbre.

II. ELEMENTS D'ANALYSE

La musique spectrale étant éminemment évolutive, son analyse séquentielle est une entreprise dont la rigidité du principe doit être modérée par la nature même du matériau musical. En effet, les limites entre les différentes sections et sous-sections de l'œuvre, bien qu'elles soient posées ici de façon précise, sont en réalité plus souples. La structure générale de *Color* (cf. le tableau 1) comporte trois grandes sections : la première comprend les quatre-vingt premières mesures formant un très long crescendo/decrescendo par paliers. La seconde s'articule entre les mesures 80 et 240 et se caractérise par un jeu plus pulsé et dynamique aboutissant à un premier climax. La dernière section se compose d'une phase de repos et de reconstruction qui conduit à un second climax pour finir sur un long decrescendo réutilisant les éléments des deux premières parties. Le contraste entre les phases actives et passives évoquées précédemment peut aider à délimiter les différentes sections et sous-sections.

Première section			Deuxième section				Troisième section		
mes. 1-80			mes. 80-240				mes. 240-375		
Phase 1 m. 1-29	Phase 2 30-51	Phase 3 52-79	Phase 1 m. 80-124	Phase 2 125-171	Phase 3 172-203	Phase 4 204-239	Phase 1 m. 240-297	Phase 2 298-329	Phase 3 330-375
Ré		*Si*	*Sol*				*Si-Do-Do#*		

Tableau 1. Structure générale de *Color*.

PREMIÈRE SECTION. L'émergence d'une harmonie classée à partir d'un cluster, selon un procédé qui évoque la technique de filtrage fréquentiel[4], fait débuter *Color* sur un accord de *ré* mineur reparti aux cordes sur un ambitus de six octaves. Le pôle de *ré* sera maintenu durant le crescendo des trente premières mesures qui forment la première phase de cette section, crescendo qui se construit davantage par densification progressive de l'instrumentation que par une intensification des nuances dynamiques.

L'harmonie de cette section est déduite du spectre altéré de la fondamentale *ré* (cf. le Schéma 1). Alors que *fa#*, cinquième harmonique du spectre naturel du son *ré* [1], correspond au troisième degré de la gamme de *Ré* majeur, M.-A. Dalbavie prend ici le parti d'évoquer le mode mineur, en abaissant cette harmonique, que l'on retrouve également une octave plus haut (10ème harmonique). Pour conserver l'intervalle entre les 10ème et 11ème harmoniques, il altère de la même manière la 11ème harmonique [2]. Il se dégage ainsi une échelle qui n'est pas sans rappeler le mode éolien (mode de *la*) [3]. Ce procédé relève typiquement du principe de coïncidence évoqué précédemment, en vertu duquel M.-A. Dalbavie imbrique un élément d'écriture classique et un procédé spectral.

La première phase se déroule en trois séquences : la première (m. 1-12) est celle de la coloration du pôle *ré*, par émergence ponctuelle de notes issues du spectre de *ré* altéré, aux bois et aux percussions. Le Schéma 2 reprend sur la double portée [1] la pédale harmonique jouée par les cordes, et sur la double portée [2] les harmonies additionnelles jouées par les bois lors des 11 premières mesures. Enfin, les portées [3] et [4] montrent comment l'échelle intégrale du mode de *ré* éolien se dégage des harmoniques 7 à 14 du spectre altéré de *ré*.

Dans une seconde séquence, les cors entrent en strette m. 13 sur un saut de quinte, *ré-la*. Celui-ci sera progressivement monnayé et se répandra au sein du pupitre des cors puis aux clarinettes et aux flûtes dans un ambitus maximal d'un peu plus d'une octave. Le monnayage utilisera principalement un schéma intervallique rappelant le mode éolien, dans un ambitus qui s'élargira progressivement vers le registre grave, sur une gamme par tons. Il donnera lieu m. 20 à

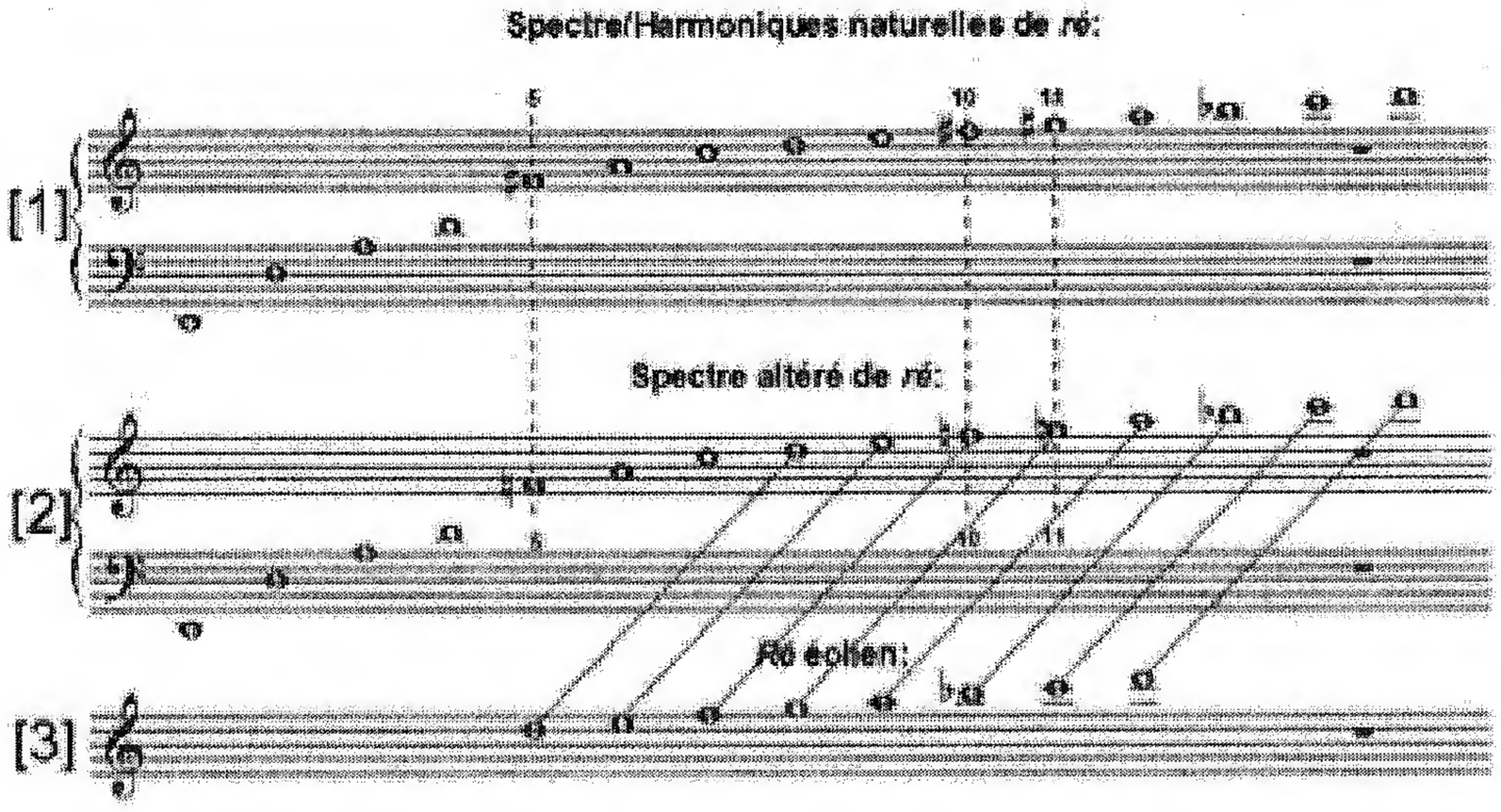


Schéma 1. Spectre et échelle utilisés dans la première section.

une échelle composée d'un fragment de gamme par tons juxtaposé à un fragment de gamme de *ré* éolien (cf. le Schéma 3). A partir de la mesure 22, ce motif commencera à se dissoudre et à se resserrer progressivement pour se réduire à une seule note, *la*, aux percussions.

Le Schéma 4 résume le principe générateur de l'harmonie dans *Color*.

La troisième séquence de la première phase se résume à un crescendo resserré sur une seule mesure (m. 29), aux cordes et aux cuivres. On retrouve ici sous la forme d'un cluster diatonique et sur un intervalle de quinte, aux cors et aux trombones, le travail intervallique issu du monnayage précédent. Ce point culminant secondaire (*ff*) précède un décrescendo constituant le début

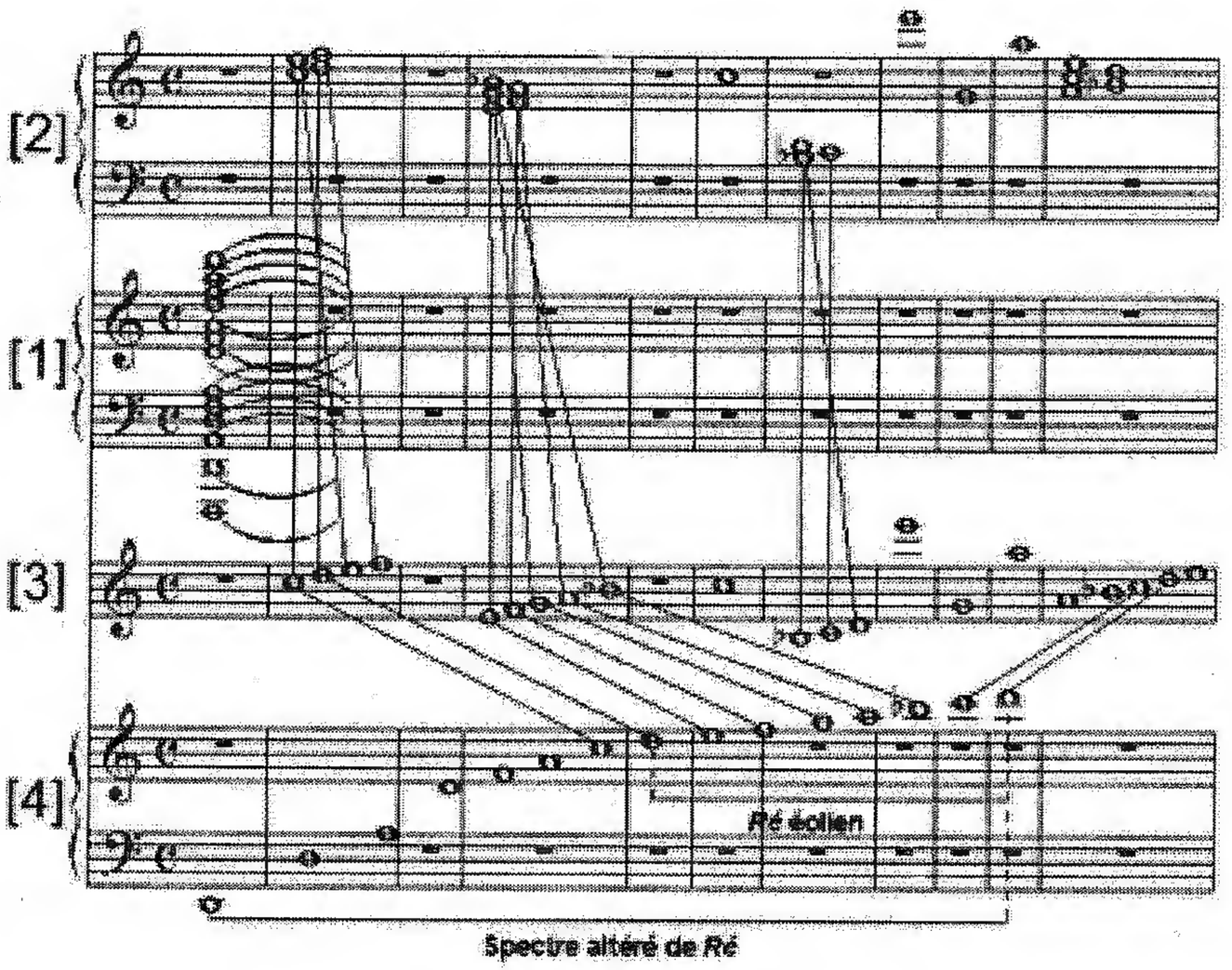


Schéma 2. Genèse de l'harmonie dans les premières mesures de *Color*.

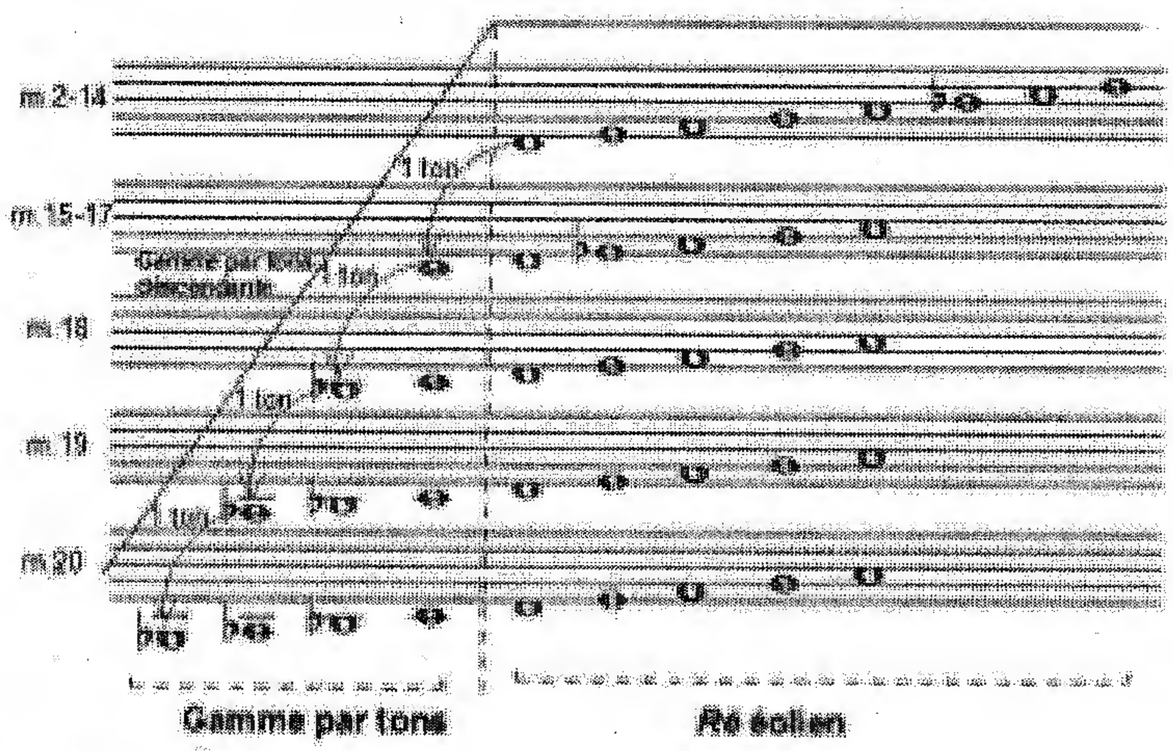


Schéma 3. Emergence de la gamme par tons dans un contexte éolien (m. 2-20).

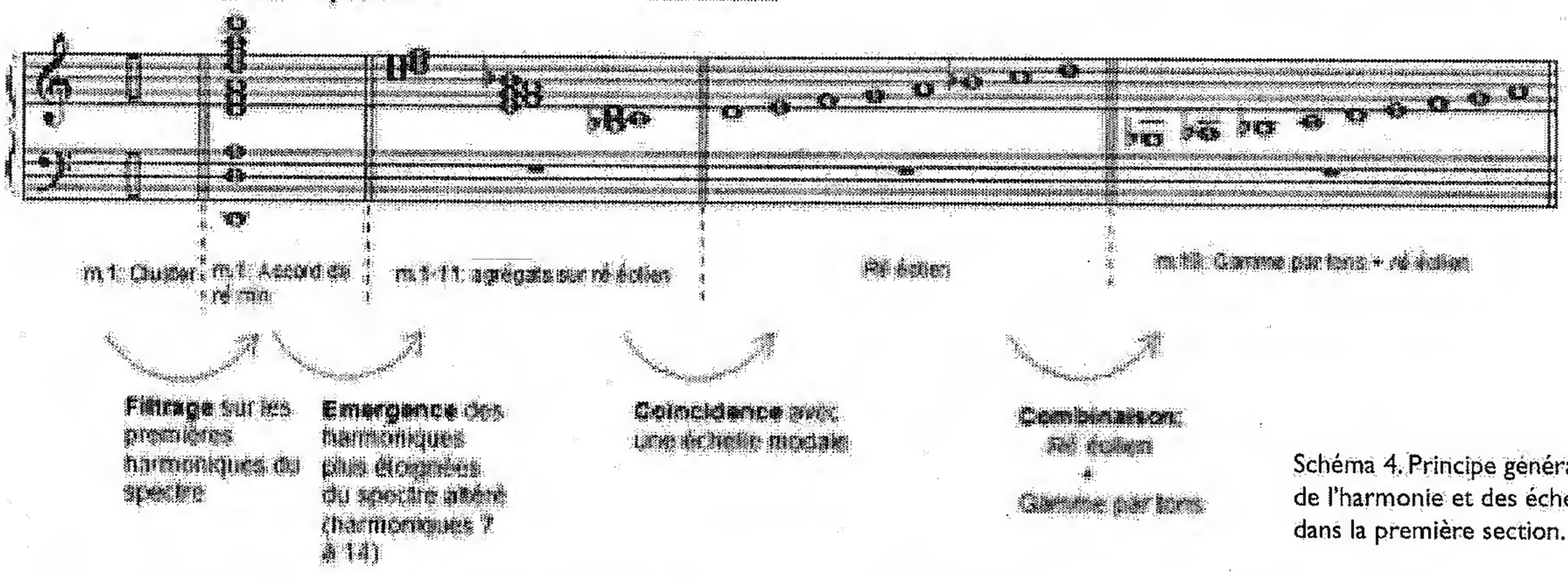


Schéma 4. Principe générateur de l'harmonie et des échelles dans la première section.

de la seconde phase, sur une succession de secondes descendantes. Entamée par les cuivres, colorés par les bois et cordes, cette descente se poursuivra en alternant de manière irrégulière tons et demi-tons, jusqu'à la mesure 39, où un nouveau pôle s'établit sur *si*. L'analyse harmonique esquissée précédemment permettra d'expliquer la succession intervallique de cette descente (cf. le Schéma 5), qui est également à l'origine d'un cluster qui résulte de l'accumulation des sons égrenés par les différents pupitres des cordes tenues. Les accords répétés à la harpe et au piano provoquent un effet de filtrage sur ce cluster.

La troisième phase (m. 52) conclut la première section sur ce cluster filtré, répété tous les cinq temps. Sur cette trame dont l'échelle temporelle semble être des plus étalées, pouvant rappeler les origines du son en tant que succession d'impulsions, les bois seront à l'origine de trois séries de descentes diatoniques régulières. En diminution rythmique pour chaque nouveau départ, celles-ci laissent percevoir un processus qui se fluidifie au fur et à mesure que l'on s'approche de la seconde section (m. 47, 57, 72). Nous sommes ici dans une deuxième échelle de temps, moins étalée que la précédente. L'inter-

vention du piano (m. 54) permettra de réunir ces deux échelles de temps différentes, avec une troisième, l'échelle spectrale, donc atemporelle, issue du début. La partie du piano résulte en fait de l'imbrication de plusieurs processus : les descentes des bois de la seconde phase, l'émergence des couleurs spectrales du début, et les accords répétés dont l'harmonie influe sur l'enchaînement mélodique de par sa proximité temporelle. Cette voie du piano semble en revanche indépendante rythmiquement, en se situant sur une quatrième échelle de temps. En effet, elle ne subit pas les évolutions rythmiques des descentes, ni la régularité des accords répétés. Elle évoque ainsi une vision éclatée, voire désintégrée des descentes mélodiques précédentes, tout en annonçant le matériau musical de la section suivante.

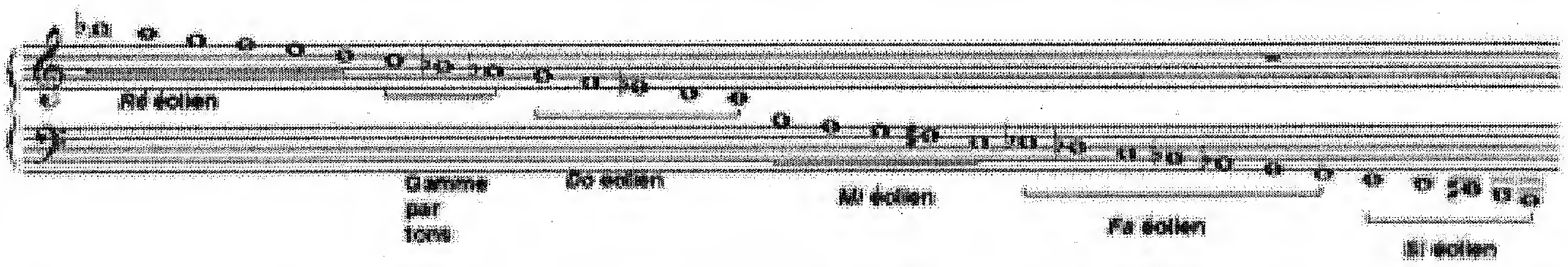


Schéma 5. Echelles utilisées dans la descente de la mesure 30.

Deuxième Section. Le matériau musical de la deuxième section se résume à deux éléments : un ensemble de processus répétitifs rattachés au pôle *sol*, et un motif mélodique, lui aussi répétitif par sa périodicité, qui s'inspire d'une courbe mathématique de forme sinusoïdale. La genèse et l'évolution de ces processus ainsi que leur correspondance avec le domaine physique de la résonance peuvent être observées dans le schéma 6.

Nous distinguerons dans cette section quatre phases. Dans la première (m. 80-124), les processus de répétition sont complémentaires au motif sinusoïdal[5] en doubles croches, qui est relayé dans les divers pupitres et coloré ainsi différemment. Ses apparitions se font de manière discontinue, par bribes, sur des intervalles plutôt étirés. Le motif sinusoïdal apparaît également à la noire aux cordes, de manière assez ponctuelle, sur des intervalles de seconde ou de tierce. Cette première phase se termine m. 114 par un passage à une écriture verticale aux cordes, une sorte de gel rythmique, amorcé par deux glissandos. Ces glissandos qui apparaissent de manière récurrente au cours de cette section jouent un rôle clé dans le passage du domaine temporel au domaine fréquentiel, à la manière d'une Transformation de Fourrier[7].

Le large ambitus harmonique de cette phase tendra à se réduire à une seule note, *sol* (m. 125), avant d'amorcer la seconde phase (jusqu'à la mesure 171). Reprenant des procédés utilisés précédemment, cette nouvelle phase se caractérise par une densification des motifs ascendants et descendants à la noire, et par la transformation du processus répétitif en un accord relativement dense réparti à plusieurs familles d'instruments, sur un ambitus assez large. Les répétitions restent régulières rythmiquement, mais se font sur un decrescendo (voir le Schéma 6), rappelant ainsi les phénomènes acoustiques d'écho et de réverbération. Les mouvements « mélodiques » tendent, eux, à réduire leurs intervalles, pour aboutir à un lissage quasi diatonique.

La troisième phase (m. 172-203) verra l'ensemble de ces processus se densifier toujours plus, avec notamment un rapprochement des apparitions du motif sinusoïdal à la double croche, ainsi que la diminution rythmique du motif sinusoïdal à la noire, apportant un sentiment d'accélération. L'ambitus de ce motif aura tendance à s'élargir, conduisant à des entrées en strettes (m. 172-176 aux cordes) ainsi qu'à l'apparition d'une courbe sinusoïdale complète (m. 174-178 aux cordes également).

Cette période de densification arrivera à son paroxysme dans la quatrième phase (m. 204-239) où se trouve le point culminant principal de l'œuvre, m. 230. Les deux échelles de temps des motifs sinusoïdaux convergent ici en un seul motif à la triple croche sur un ambitus de presque six octaves réparti à tous les pupitres Ce procédé évoque un effet de mise en résonance de l'ensemble de l'orchestre, que l'on trouve également dans *Antiphonie*[8]. Cette quatrième phase est également celle d'un jeu d'interaction entre différents processus de répétition par blocs, par exemple entre le bloc des cordes (m. 213) et celui des vents (m. 214). Les cinq dernières mesures de cette dernière phase clôturent la seconde section sur le *do* 6, confié aux percussions (marimba, triangle, cymbale cloutée), constituant l'extrême aigu de la courbe sinusoïdale.

Troisième section. Cette dernière section comporte trois phases, à l'image de la première section Elle réutilise l'ensemble des procédés analysés dans les deux sections précédentes, le tout clôturé par un semblant de coda. Nous retrouvons ici le travail de coloration spectrale autour d'un pôle et le travail de monnayage, caractéristiques de la première section, mais aussi la résonance par la pulsation ainsi que le motif sinusoïdal propres à la seconde section.

La première phase (m. 240-297) est une phase de repos et de reconstruction qui permettra de rebondir sur le second climax (m. 298). C'est en

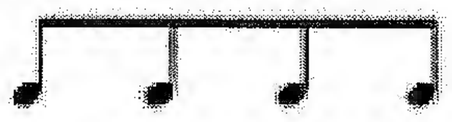
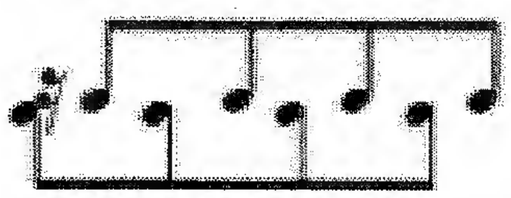
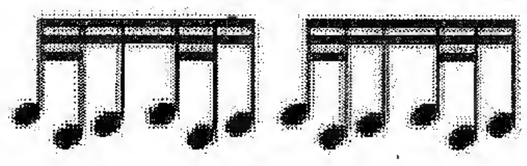
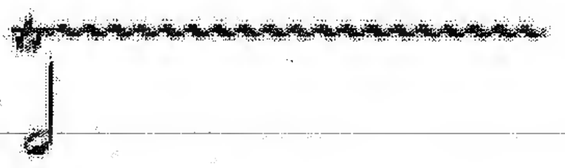
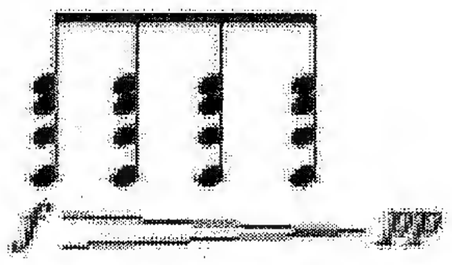
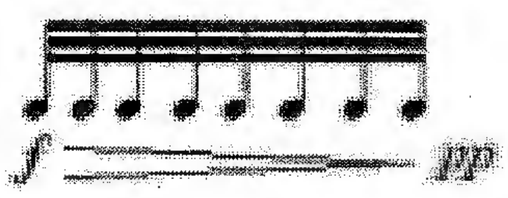
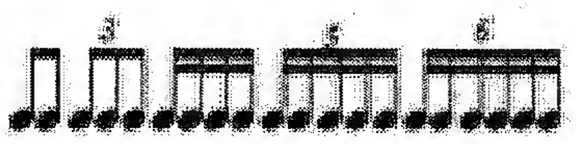
	DOMAINE MUSICAL PROCESSUS	DOMAINE PHYSIQUE PHÉNOMÈNES DE RÉSONANCE
m. 80		RÉSONANCE SANS AMORTISSEMENT
m. 82		Pas de frottement durant l'oscillation : l'intensité sonore et le temps sont des paramètres constants.
m. 101		
m. 107		PRINCIPE DE L'ÉCHO ENTRETENU INDÉFINIMENT
m. 107		
m. 103		RÉSONANCE AVEC AMORTISSEMENT Diminution de **l'intensité** sonore durant l'oscillation : le son diminue progressivement jusqu'à sa disparition
m. 109		PRINCIPE NATUREL DE L'ÉCHO
m. 125		Diminution de **la durée** du son durant l'oscillation : l'intensité sonore reste constante mais la fréquence de répétition augmente car T=1/F [6]
		PRINCIPE DE L'ÉCHO AVEC ALTÉRATION DU PARAMÈTRE TEMPOREL

Schéma 6. Les processus de répétition de la seconde section et leurs correspondances dans le domaine physique de la résonance.

quelque sorte une phase intermédiaire qui, sous un calme apparent, laisse présager l'éclatement total de l'orchestre. Le matériau sonore oscille entre les pôles *si* et *do*, faisant alterner différents types de processus : répétitions (m. 240-248, 268-273), évolutions harmoniques suivies par un processus de dissolution (m. 256-259, 280-289), monnayage mélodique (m. 264-266).

La seconde phase est amorcée à nouveau par un glissando ascendant sur un crescendo resserré (m. 297). De ce second climax (m. 298) découle un long décrescendo par paliers qui trouvera son issue à la dernière mesure de la pièce. On retrouve ici le même type d'écriture observé à la mesure 30, mais avec une descente aux trompettes relayées par les trombones (m. 303), effectuée cette fois-ci sur une gamme par tons complète, précédée d'un demi-ton et d'un ton. Le tissu harmonique est composé d'arpèges réguliers et « continus » aux violons, aux altos et à la harpe rappelant toujours le motif sinusoïdal et faisant alterner toutes les trois mesures les harmonies de *la* mineur (m. 298), et de *Ré* majeur (m. 300).

C'est également le début d'un dernier travail de liquidation effectué sur l'ensemble du matériau, qui se poursuit tout au long de la troisième phase (m. 330) jusqu'à la coda (m. 363) : diminution du nombre de répétitions (m. 314, 317, 320...), disparition du motif sinusoïdal (m. 312, 329), du motif descendant (m. 358-363), ou encore du tissu harmonique des cordes durant la coda qui s'achève sur deux sons harmoniques aux contrebasses. Cette coda voit également un dernier élan « mélodique » à la harpe, sur des bribes du motif sinusoïdal dans le mode éolien qui se dissout progressivement par augmentation rythmique et réduction de son ambitus.

III. LE SON DANS L'ESPACE-TEMPS

Lors de l'exploration de l'univers sonore, le temps et l'espace constituent des références

fondamentales. La définition même de l'onde sonore, comme propagation d'une variation de pression en fonction du temps, montre que l'espace et le temps sont des préalables indispensables à l'existence même du son. Ainsi c'est en variant l'échelle d'observation, en étirant ou en contractant le temps et l'espace, que l'on parvient à mettre en évidence les multiples facettes du son. M.-A. Dalbavie joue constamment sur un va et vient entre différentes échelles de temps et le domaine des fréquences. D'un point de vue physique, les dimensions temporelles tout comme celles fréquentielles d'un phénomène sont largement déterminées par l'angle d'observation. En reliant ces deux dimensions, le compositeur peut ainsi nous emmener dans l'un ou l'autre de ces référentiels, ou bien les superposer dans une même section. Pour ce faire, il joue notamment sur la superposition de couches de processus, à des tempos différents afin de simuler différentes échelles de temps.

Cependant, le son ne peut exister que s'il dispose d'un milieu pour se propager. Cela implique que, lorsqu'on utilise le modèle du son pour élaborer une œuvre musicale, la dimension spatiale est indissociable de la dimension temporelle. Mais si l'on prend en compte le milieu dans lequel se propage le son, il faut également prendre en compte les caractéristiques de ce milieu : ainsi la résonance ou l'absorption des différentes fréquences du spectre, qui varient en fonction de la taille de la salle et de la nature des matériaux de construction. Bien qu'elle ne soit pas une pièce spatialisée, *Color* réussit à créer un équivalent de ces phénomènes de résonance et d'absorption, en simulant l'acoustique d'une salle fictive. Maniant l'orchestre avec subtilité, M.-A. Dalbavie obtient une pâte sonore au sein de laquelle chaque instrument et chaque mode de jeu est utilisé à bon escient. Il nous emmène ainsi au cœur même du son, nous montrant ses différentes facettes, à l'image du prisme séparant les composantes de la lumière. Il le fait en intégrant les lois de la physique tout en les mettant au défi, car il lisse les rugosités du son brut et surtout il réintègre des éléments musicaux pouvant rappeler la mélodie, l'harmonie ou certaines échelles modales. M.-A. Dalbavie apporte ainsi à la pensée spectrale un champ d'action bien plus vaste qu'il n'y paraît, en s'ouvrant à la nouveauté par un travail mêlant avec finesse l'art de la réintégration à la créativité prospective.

(*) Musicien-Ingénieur du son diplômé de la Formation Supérieure aux Métiers du Son (F.S.M.S) au C.N.S.M.D.P, 1er prix d'Analyse Musicale au C.N.S.M.D.P, titulaire d'un DEM de Piano.

Notes

[1] *« Cette redéfinition du son par l'acoustique est toujours à la base de mon travail, mais il m'a vite semblé, comme d'ailleurs à mes aînés directs, que ce nouvel espace sonore ne pouvait pas seulement procéder par fusion, qu'il offrait tout un potentiel à développer. Pour ma part, c'est la question de la polyphonie qui m'a retenu, car cette dimension était totalement absente de la musique spectrale première manière. C'est pourquoi j'ai écrit* Diadèmes *[…]. En confrontant un instrument soliste à l'ensemble, j'ai été conduit à résoudre des questions d'ordre polyphonique […]. Diadèmes est ainsi la première pièce où j'ai commencé à superposer des processus, à faire ce que j'ai appelé plus tard la « polyphonie de processus ».* Cf. DALBAVIE, M.-A., *Le son en tout sens*, entretiens avec Guy Lelong, Paris, Gérard Billaudot Editeur, 2005, p. 22.

[2] *« … j'utilise ce que j'appelle "un principe de coïncidences", afin de donner à l'auditeur l'impression que certains des processus qu'il entend se mettent soudain à coïncider avec des objets qu'il connaît déjà. Ainsi, ma musique procure par moments l'impression d'effectuer des sortes de cadrages de la musique classique, voire tonale, parce qu'à un moment donné de son évolution, un processus, qui a été dilaté, comprimé, déformé, coïncide avec des objets connus, faisant basculer la perception dans une profondeur historique due à la représentation de ces objets. »* Ibid., p. 35.

[3] La *talea* est une formule rythmique constituée d'une succession de valeurs de notes qui se répètent au cours d'une composition. Avec son complément mélodique le *color*, la *talea* fut notamment employée dans les motets isorythmiques du XIVème siècle.

[4] Le filtrage fréquentiel est un procédé qui consiste à atténuer voire supprimer des fréquences ou bandes de fréquences présentes dans un spectre donné.

[5] Nous appelons « motif sinusoïdal » tout motif mélodique dont le profil évoque le mouvement sinusoïdal. Ce dernier résulte de l'alternance de mouvements linéaires ascendants et descendants, dont les points extrêmes coïncident avec les points où le mouvement s'inverse. Un motif mélodique sinusoïdal peut reprendre ce type de mouvement dans son intégralité périodique ou seulement partiellement, se résumant alors à un simple élan ascendant ou descendant.

[6] Avec : T, la Période d'une oscillation, donc ici T désigne la durée d'une note.

F, la Fréquence de l'oscillation, donc ici F désigne le nombre de notes par seconde, autrement dit la valeur du Tempo.

[7] La transformation de Fourrier est une opération mathématique qui permet de passer du domaine Temporel au domaine Fréquentiel pour un signal [sonore] donné.

[8] Double concerto pour cor de basset et clarinette, *Antiphonie* fut créé le 2 mai 1999 pour le Festival de Zweibrück et fait partie du cycle de 6 pièces spatialisées, écrites entre 1996 et 2001. Il s'agit de deux concertos mis en espace, « en antiphonie » : l'un est joué devant le public, l'autre derrière. Le climax du premier concerto, m. 298-312, est à l'origine de l'éclatement de l'orchestre, auquel s'ensuit un fragile équilibre entre les 2 solistes ainsi qu'entre les 2 espaces, qui laisse place rapidement au deuxième concerto.

Mihu Iliescu (*)

Color, autour du son : réflexions pour une comparaison

L'appartenance de Marc-André Dalbavie à la mouvance spectrale devrait inciter les jurys à proposer en priorité, pour une comparaison avec *Color*, des œuvres comme *Partiels*, *Périodes* et *Transitoires* de Gérard Grisey, *Désintégrations* et *Gondwana* de Tristan Murail ; ou, pour illustrer la génération spectrale suivante, *Du cristal…* et *…à la fumée* de Kaija Saariaho ou *Arena*, *Fresco* et *Parada* de Magnus Lindberg. Ces différentes pièces partagent, outre leur dispositif orchestral plus ou moins étoffé, une approche qui est globalement fondée sur le phénomène sonore. La structure du son, telle que les acousticiens l'ont mise en évidence (enveloppe spectrale complexe évoluant dans le temps, transitoires d'attaque et d'extinction, etc.), fournit en effet aux compositeurs qui viennent d'être cités des éléments à partir desquels ils imaginent toutes les dimensions d'une œuvre musicale (harmonie, timbre, mélodie, rythme, architecture d'ensemble, spatialisation du son). Cette approche induit des particularités d'écriture qui sont relativement facilement détectables à l'écoute, et que les candidats devraient être en mesure de mentionner : omniprésence de l'idée de processus exprimant une vision de la musique considérée comme « *devenir des sons* » (Grisey) ; agrégats complexes qui évoluent lentement dans un temps étiré ; fusion harmonie/timbre ; exploitation des phénomènes de seuil avec des effets de *morphing*.

Des similitudes de conception et de langage qui dépassent le cadre strict des musiques spectrales pourraient également inspirer le choix des morceaux. *Color* partage ainsi avec plusieurs œuvres-phare du XX^e^ siècle un aspect saisissant : la présence persistante d'un son, qui est placé dans différents contextes harmoniques et timbriques. Au début de la première section, on entend pendant plus de deux minutes un *ré* ponctué par des bois qui ajoutent des fines touches de couleur. La deuxième section, plus animée et plus dense, est elle aussi bâtie autour d'un même son : *sol*. Cette façon de développer une unique sonorité rappelle des précédents célèbres auxquels les candidats pourraient être confrontés : les *Quatre pièces sur une seule note* et *Aion* de Scelsi ; le début de *Déserts* de Varèse, avec ses jeux de résonances sur *sol* ; le début de *Metastaseis* de Xenakis, où un simple *sol* se prolonge puis s'épaissit progressivement pour se transformer en un énorme cluster ; le *Trio pour cordes* de La Monte Young, pionnier du courant minimaliste de la *drone music* ; *Atmosphères* de Ligeti, avec ses textures fourmillantes dans leur quasi immobilité ; *Stimmung* de Stockhausen et ses incantations sur des harmoniques de *sib*. On peut remonter jusqu'à « Farben », troisième des *Cinq pièces pour orchestre* op. 16 de Schönberg, pour compléter cette liste qui suggère une véritable généalogie des musiques spectrales.

Le choix des morceaux à comparer pourrait enfin être fondé sur le ralliement de plus en plus évident de Dalbavie à une esthétique postmoderne qui autorise le retour au langage tonal et à la rhétorique musicale traditionnelle. Cette tendance est plus visible dans les œuvres postérieures à *Color*, par exemple dans le *Concerto pour piano* dont la partie soliste, qui abonde en gammes descendantes, est d'une facture quasiment néo-classique. Selon le compositeur, c'est la coïncidence entre certaines combinaisons de sons issus d'un spectre et des harmonies classées qui justifie la présence de ces dernières dans ses œuvres. L'accord de *ré* mineur, très remarqué au début de *Color* ainsi que la gamme descendante qui lui est associée, ornée de retards baroquisants (des frottements de secondes qui se résolvent sur des tierces), seraient ainsi issus du spectre altéré de *ré*. Cependant, davantage que ce spectre, l'oreille repère ici la polarisation tonale. Dès lors, il ne serait peut-être pas infondé de confronter *Color* à une œuvre résolument néo-tonale comme *In memoriam Benjamin Britten* d'Arvo Part, qui utilise comme seul matériau une gamme diatonique descendante. Néanmoins, par son écriture virtuose la pièce de Dalbavie présente plus d'affinités avec une musique française pour orchestre qui cultive la nuance et les sonorités raffinées. Elle pourrait à ce titre susciter des comparaisons avec le premier mouvement de *La Mer* de Debussy, avec le premier mouvement de la *Rhapsodie espagnole* de Ravel, ou avec certaines pages de Messiaen (*Des Canyons aux Etoiles*), Dutilleux (*Cinq métaboles*) et Boulez (*Notations*).

(*) Professeur agrégé, docteur en musicologie

Mihu Iliescu

Fiche de synthèse : *Color*, de Marc-André Dalbavie

LA MUSIQUE SPECTRALE OU LE DEVENIR DES SONS

Le modèle du son. La musique spectrale est un courant initié en France, dans les années 1970, par Gérard Grisey, Tristan Murail, Hugues Dufourt et Michaël Levinas. Elle doit son appellation à une méthode de composition fondée sur l'analyse spectrale du son. La structure du son, telle que l'acoustique moderne l'a mise en évidence (enveloppe complexe évoluant dans le temps, transitoires d'attaque et d'extinction, etc.), fournit aux compositeurs spectraux un modèle à partir duquel ils conçoivent toutes les dimensions d'une œuvre musicale (harmonie, timbre, mélodie, rythme, architecture d'ensemble, spatialisation).

Composer les sons. La musique spectrale marque une mutation dans l'évolution de la pensée du matériau musical : alors qu'auparavant on pouvait seulement combiner entre eux des sons prédéfinis (produits par des instruments ou fixés sur bande), on envisage désormais de composer les sons eux-mêmes. En prenant pour unité de base non plus la note mais la fréquence, la musique spectrale peut intégrer tous les sons, instrumentaux ou électroniques, allant du bruit blanc jusqu'au son sinusoïdal. Elle parvient ainsi à réunir, dans un seul et unique système d'organisation, l'ensemble des phénomènes sonores.

L'harmonie-timbre. La musique spectrale repense la notion d'harmonie en la rapprochant de la notion de timbre. Elle invente ce que Grisey appelle « *un être hybride pour notre perception, un son qui, sans être encore un timbre, n'est déjà plus tout à fait un accord* ». Pour obtenir des « êtres » sonores riches, les compositeurs spectraux font appel à l'électronique mais aussi aux instruments traditionnels, utilisant une technique appelée « synthèse instrumentale ». Ils exploitent également toute la gamme de sonorités comprises entre les deux pôles que sont l'harmonicité et l'inharmonicité.

Une logique d'intégration. L'approche spectrale lève les interdits que le sérialisme avait jetés sur la consonance, les polarités tonales, les harmonies classées, les rythmes réguliers et les formes musicales traditionnelles. Elle permet d'intégrer tous ces éléments dans le cadre d'un système plus englobant. Là où la musique sérielle relevait d'une logique de l'interdit, la musique spectrale relève d'une logique de l'intégration. Par le biais des notions d'harmonicité et inharmonicité, elle réactualise ainsi les notions, en quelque sorte analogues, de consonance et dissonance.

La forme comme processus continu. Les formes de la musique spectrale sont déterminées par des processus évolutifs qui permettent de passer, de manière continue et graduée, d'un état du phénomène sonore à un autre. Ces processus font émerger, au cours de leurs évolutions des seuils et des basculements inattendus qui génèrent des sonorités inouïes. Alors que le discours musical traditionnel se construit essentiellement par prolifération du détail dans le cadre d'un développement, dans la musique spectrale on imagine d'abord la trajectoire complète d'un processus dont on calcule ensuite chaque détail.

Temps et processus. La notion de processus est liée à une conception qui considère le temps comme une des dimensions du son. L'acoustique moderne a en effet montré qu'un timbre se caractérise non seulement par un empilement de fréquences, mais aussi par leur évolution dans le temps. Ainsi, c'est la notion même de « spectre » qui doit être pensée comme un phénomène temporel. L'écriture par processus élargit à la forme entière d'une œuvre cette temporalité intrinsèque au spectre. D'où l'impression d'un temps étiré qui se dégage notamment à l'écoute des premières musiques spectrales.

MARC-ANDRE DALBAVIE, UN COMPOSITEUR EN PLEINE EVOLUTION

Marc-André Dalbavie (n. 1961) appartient, avec Philippe Hurel, Kaija Saariaho, Magnus Lindberg et bien d'autres compositeurs, à la deuxième génération spectrale. Sa création illustre une diversité de genres : les musiques mixtes, qui utilisent à la fois des instruments traditionnels et des dispositifs électroniques (*Diadèmes*, *Seuils*) ; les œuvres spatialisées (*Concerto pour violon*, *Antiphonie*, *The Dream of the Unified Space*, *Concertate il suono*) ; les créations *in situ*, conçues en fonction des spécificités architecturales et acoustiques du lieu de leur création (*Mobiles*, pour la grande salle de la Cité de la musique à Paris) ; les partitions pour orchestre non spatialisé (*Color*, *Ciaccona*). Un fil conducteur relie toutefois ses œuvres : le travail sur le son et le goût pour un certain hédonisme hérité notamment de Debussy et Ravel.

Musique et espace. C'est à l'Ircam, où il est engagé comme musicien chercheur entre 1985 et 1992, que Dalbavie prend conscience que la perception du timbre dépend du lieu de diffusion. Cela le conduit à s'émanciper de la disposition frontale traditionnelle, dans laquelle les interprètes, sur scène, sont placés face au public. En répartissant des groupes de musiciens à différents endroits de la salle, il souhaite renouveler la relation de l'auditeur à l'écoute. En renouant ensuite avec la disposition frontale de l'orchestre, Dalbavie profite de l'expérience accumulée dans le domaine des musiques spatialisées. Au moyen de l'écriture, il simule l'écho, des effets de résonance, de réverbération et de spatialisation ; il crée l'illusion de la transformation progressive d'une acoustique en une autre. Il diversifie les couleurs, en opposant des groupes instrumentaux par blocs ou en élaborant des mixtures dans lesquelles l'association des timbres produit un résultat global.

Les polyphonies de processus. Dalbavie intègre dans ses compositions des éléments, qui sont peu présents dans la première musique spectrale, comme la mélodie et la polyphonie. Les préoccupations mélodiques s'intensifient ces dernières années marquant son intérêt pour une conception horizontale de la musique. Dès *Diadèmes* apparaît également une « polyphonie de processus » qui brise la prévisibilité propre aux processus spectraux ; elle introduit un aspect conflictuel et une dramatisation qui se résolvent souvent dans une fusion d'éléments au départ opposés. La conduite simultanée de plusieurs processus offre la possibilité d'élaborer un « principe de coïncidences ». Celles-ci donnent à l'auditeur l'impression de percevoir des objets sonores qu'il connaît déjà, notamment des consonances, des accords en apparence « classiques » mais qui ne sont pas utilisés de façon traditionnelle. La réintégration de la notion de tension/ détente provoque l'apparition d'une « polarité de résonance » qui renoue avec l'idée de hiérarchie.

COLOR, UNE ŒUVRE A MULTIPLES FACETTES

Un titre riche en connotations. Le terme latin de « *color* » désigne un type de formule mélodique répétée qui était couramment utilisée dans les motets du XIV^e^ siècle. Il renvoie cependant aussi aux couleurs d'encre qui indiquaient dans les manuscrits du Moyen Age un passage du binaire au ternaire ou vice-versa. A cela s'ajoute le sens musical plus récent attaché au mot « couleur », celui de « timbre ». Toutes ces connotations du titre s'expriment dans la pièce de Dalbavie, qui réunit un concept mélodique naissant, des rythmes élaborés et des couleurs orchestrales raffinées.

Une acoustique simulée. *Color* est une œuvre qui marque le retour de Dalbavie au dispositif traditionnel de l'orchestre symphonique, après une période pendant laquelle il a essayé diverses formules de spatialisation. Mais la dimension de l'espace est ici toujours présente car, en utilisant des techniques d'écriture qui simulent les phénomènes de résonance et d'absorption du son, le compositeur suggère l'acoustique d'une salle fictive.

Des échelles de temps différentes. La musique de *Color* passe souvent d'une échelle de temps à une autre, plus ou moins étirée ou contractée. Elle crée également des polyphonies de processus, en superposant des couches sonores qui évoluent à des tempos différents. En outre, Dalbavie joue sur un va-et-vient entre ces différentes échelles temporelles et l'échelle atemporelle des fréquences, emmenant successivement ses auditeurs dans l'une ou l'autre de ces dimensions.

De la physique à la musique. Une partie des procédés d'écriture utilisés dans *Color* s'inspire des lois physiques et mathématiques qui s'appliquent aux phénomènes de résonance. Il existe en effet une correspondance assez précise entre différents types de résonance (domaine physique) et différents rythmes répétitifs (domaine musical). De même, le profil de certains motifs mélodiques est celui d'une courbe mathématique de forme sinusoïdale.

Aspects postmodernes. La musique de *Color* peut être rattachée à une esthétique postmoderne qui autorise le retour au langage tonal et à la rhétorique musicale traditionnelle. Mais, selon Dalbavie, l'accord de *ré* mineur, très remarqué au début de cette pièce, ainsi que la gamme éolienne qui s'ensuit, ne relève pas d'une logique tonale, car il est issu du spectre altéré de *ré*. Ce serait ainsi une simple coïncidence entre certaines combinaisons de sons issues d'un spectre et des harmonies classées qui, de façon générale, explique la présence de ces dernières dans ses œuvres.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

BAILLET, Jérôme, *Gérard Grisey, Fondements d'une écriture*, Paris, L'Harmattan, 2000.

DALBAVIE, Marc-André, *Le Son en tout sens*, entretiens avec Guy Lelong, Billaudot, 2005.

DUFOURT, Hugues, « Les Bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale », revue *Kairos n° 21*, 2003, p. 227-282.

GRISEY, Gérard, *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, éd. Guy Lelong, préface d'Anne-Marie Réby, Paris, Editions MF, 2008.

MURAIL, Tristan, *Modèles & artifices*, textes réunis par Pierre Michel, Presses Universitaires de Strasbourg, 2004.

RESUMES DES ARTICLES SUR LES ŒUVRES AU PROGRAMME DU BACCALAUREAT 2011

Les *Musiques pour les funérailles de la reine Mary* de Purcell : le temps de l'éternité, par Pascale Saint-André, musicologue, prix d'Histoire et Esthétique du CNSMP (prépare un livre sur Purcell pour les éditions Fayard).....p.10

La reine Mary II d'Angleterre décède en 1694. La célébration est véritablement étonnante, magnifique, tant la souveraine était appréciée et aimée. Les personnes de toutes les couches sociales sont touchées. Cet article vise à donner des clés de compréhension, mais aussi à soulever des questions face à cette œuvre très riche ; en effet, beaucoup d'interrogations subsistent, tant du point de vue historique (comment s'est déroulée exactement la procession, dans quel ordre ont été donnés telle et telle pièces ? Certaines ont-elles été jouées plusieurs fois...) que musical (quels instruments étaient employés dans telle ou telle pièce ? Les trompettes – et non « *flatt trompets* » – ont-elles sonné ou sont-elles restées muettes comme le veut une certaine coutume concernant les cérémonies d'état ? Quel fut le rôle des timbales ? etc.). Différentes hypothèses appuyées sur des documents d'époque apportent des éclaircissements. Il en est de même de l'œuvre de Purcell en elle-même qui suscite beaucoup d'étonnement, tant par sa richesse purement musicale au service d'une rhétorique particulière, que par les connaissances en matière d'interprétation pour les musiciens, confrontés à une véritable enquête pour une reconstitution...

Une invitation instrumentale à la méditation sur la mort : les Tombeaux français de l'âge baroque, par Françoise Depersin, agrégée de l'Université en éducation musicale, doctorante dans l'équipe Patrimoines et Langages Musicaux de l'Université Paris IV.....p.17

Le terme tombeau, apparu en France vers le milieu du XVII[e] siècle, désigne des pièces pour luth, clavecin, guitare ou violes, dédiées à un défunt. Si les Tombeaux participent du même geste d'hommage posthume, que les œuvres composées pour une cérémonie funèbre, ils sont destinés à l'intimité de l'interprétation privée, loin des fastes spectaculaires des pompes funèbres baroques. Cependant, avec l'apparition de pièces sans dédicace, le genre peut aussi se comprendre comme une invitation instrumentale à la méditation sur la mort. Une idée musicale, la *catabasis*, dont le mouvement conjoint descendant symbolise la chute dans la mort, structure les pièces de ses répétitions variées, tandis que le son du glas funèbre est évoqué par certains compositeurs. Enfin, un langage dissonant et chromatique, traditionnellement associé à la souffrance et au deuil, est utilisé.

La *Messe en si mineur* de Jean-Sébastien Bach : une œuvre composite ou unifiée ?, par Philippe Charru, analyste et organiste, directeur du département d'Esthétique du Centre Sèvres, Facultés jésuites de Paris p.31

La *Messe en si mineur* peut être considérée comme le miroir de l'activité créatrice de Bach, au croisement des traditions stylistiques et religieuses qui façonnèrent sa personnalité. Une approche menée de front au plan musical et théologique permet d'éclairer d'un jour nouveau les questions de destination, de style et d'unité qu'elle pose et de montrer comment son architecture musicale est significative d'un principe de lecture théologique du texte liturgique.

Un « voyage » dans le *Voyage d'hiver* de Schubert : analyse et interprétation de six *lieder*, par Xavier Hascher, professeur de théorie et d'analyse musicales, Université de Strasbourg p.60

Cet article présente une analyse des *Lieder* « *Gute Nacht* », « *Der Lindenbaum* », « *Auf dem Flusse* », « *Die Post* », « *Der Wegweiser* » et « *Der Leiermann* » (n[os] 1, 5, 7, 13, 20, 24) du cycle du *Voyage d'hiver*, D.911, de Schubert. La progression narrative du cycle est interprétée du point de vue de l'évolution de la souffrance psychologique du voyageur, considéré comme affecté d'un trouble mental profond qui brouille son rapport avec le monde extérieur et l'isole de celui-ci. Cette souffrance est mise en relation d'une part avec le texte et la musique des *Lieder* (qui lui servent d'expression symbolique), d'autre part avec la situation politique de l'Autriche, mais plus généralement de l'Europe, dans les années qui ont suivi le Congrès de Vienne. La restauration de l'ordre ancien a été vécue comme un éteignoir par la génération dont faisait partie Schubert, qui s'est trouvée privée de possibilité de réalisation sociale.

***Déserts* d'Edgar Varèse, ou l'apothéose du son,** par Philippe Lalitte, maître de conférences à l'Université de Bourgogne, membre du Centre Georges Chevrier (UMR 5605).....p.79

Déserts pour 15 instruments, percussion et bande d'Edgard Varèse marque de façon décisive l'entrée de l'électronique dans le monde de la musique instrumentale. Composée entre 1949 et 1954, cette pièce représente l'aboutissement d'une vie consacrée à la recherche d'un nouveau paradigme compositionnel axé sur le son. Partisan d'un art-science, Varèse intègre les lois de l'acoustique dans sa pratique de l'orchestration et pense la composition comme un « athématisme organique ». Ainsi, l'oreille n'est guidée que par des figures sonores - attaques et résonances, sons isolés par des silences, échos, courtes figures répétées, notes tenues, étagements de sons s'échappant vers l'aigu – toujours changeantes Penser la composition en termes de fréquences, de volumes, de masses, conduit tout naturellement à la musique électroacoustique. Les interpolations de son organisé combinent donc divers matériaux (sons industriels, percussions, sons d'orgue, etc.) en obéissant aux mêmes principes.

***Appalachian Spring* d'Aaron Copland, ou le don d'être simple,** par Philippe Lalitte, maître de conférences à l'Université de Bourgogne, membre du Centre Georges Chevrier (UMR 5605).....p 98

Appalachian Spring est une des œuvres les plus célèbres du compositeur américain Aaron Copland (1900-1990). La suite d'orchestre, dont il est question dans cet article, est tirée d'un ballet du même nom chorégraphié par Martha Graham (1894-1991). Cet article se propose d'étudier les motivations qui ont conduit Copland à écrire une telle partition, notamment à travers la notion de « simplicité » et l'utilisation de mélodies populaires, contraintes qu'il s'impose afin de conserver un lien avec le grand public et d'adapter sa musique aux médias de masse. Dans *Appalachian Spring*, Copland a recréé un folklore imaginaire des Appalaches et n'a recours qu'à une mélodie authentique, *The Gift to Be Simple*, tirée d'un recueil de chants de la communauté des Shakers, une branche sectaire du puritanisme protestant. L'article expose ensuite quelques éléments d'analyse concernant le travail d'élaboration thématique, l'orchestration et l'organisation formelle de la pièce. Copland, associé au courant du « nouvel américanisme », a contribué à éroder les frontières entre musique populaire et musique savante.

***Fanfare for the Common Man*, une icône du mythe américain,** par Mihu Iliescu, agrégé de musique, docteur en esthétique et sciences de l'art, chargé de cours à l'Université de Lille 3.....p.106

Solidement ancrée dans la conscience des citoyens américains de toutes les couches sociales, qui l'associent spontanément à l'image de leur pays, la *Fanfare for the Common Man* de Copland est devenue un symbole. A force d'incarner des valeurs telles que la liberté, l'esprit de sacrifice ou l'esprit de conquête, qui appartiennent au mythe américain, elle a fini par intégrer elle-même ce mythe. La large appropriation de la *Fanfare* a cependant entraîné une importante distorsion de son sens. Son message initial est devenu ambigu voire illisible à cause des diverses récupérations partisanes dont il a fait l'objet au fil du temps. Un peu comme l'*Ode à la joie*, elle a souvent été instrumentalisée et utilisée dans des buts parfois opposés aux intentions et aux idéaux de son créateur. Il apparaît dès lors nécessaire, si l'on veut dégager sa réelle signification, de la resituer par rapport à la conception sociopolitique et esthétique de Copland.

Le populaire et le savant dans la musique d'Aaron Copland, par Marine Kaleka, en cours de master de recherche en Musique & musicologie sur le compositeur américain Leonard Bernstein, à la Sorbonne (Paris IV).....p.113

Aaron Copland fut un des premiers compositeurs américains à se libérer de l'emprise de l'Europe pour créer une musique typiquement américaine. Nadia Boulanger encouragea l'étudiant dans cette voie, et Copland ne cessera de tenter de donner à l'Amérique une musique savante qui lui est propre, grâce à un intérêt sans cesse renouvelé pour la musique populaire américaine : le jazz (ragtime, standards de Broadway, et « jazz hot »), la *folk music* (hymnes de la Nouvelle-Angleterre, chanson traditionnelle), les musiques latines. Cet article donne un aperçu des influences qui façonnèrent la culture du compositeur, et les divers types d'applications dans sa musique (pastiche et citations).

***Color* de Marc-André Dalbavie : de la résonance du son au son de la musique,** par Thibaut Maillard, musicien-ingénieur du son.....p.133

Le courant post-spectral dans lequel s'inscrit Marc-André Dalbavie étant propice à l'imbrication de notions acoustiques dans un contexte musical, cette analyse propose une étude du matériau au moyen d'outils issus de l'analyse musicale traditionnelle tout en ayant recours à l'analogie avec la physique. Un travail d'analyse linéaire de la partition apportera un découpage hiérarchisé de l'œuvre qui permettra de dégager les temps fort de la pièce, tout en donnant une vision d'ensemble de ce que peut être une écriture symphonique contemporaine.

ANALYSE MUSICALE

PERIODIQUES COLLECTION REIMPRESSIONS

L'intelligence au service de la sensibilité musicale

45 numéros disponibles, publiés ou réédités (1) !

- Des **thèmes** qui explorent les grandes problématiques de l'analyse musicale
- La présentation de nombreuses **méthodes et outils d'analyse**
- 200 **analyses appliquées,** du chant grégorien à Boulez, Berio ou Ligeti
- 600 **articles originaux**, 250 auteurs internationaux, traductions de textes fondamentaux, résumés et index
- Chaque année, dossiers de préparation des thèmes et oeuvres de référence pour les **Concours et Examens BAC-CAPES-AGREG**
- Actes du 1er Congrès Européen d'Analyse Musicale : **un panorama mondial** de l'analyse musicale en 1989

Une Collection qui s'apprécie avec le temps !

(1) Disponibles au 15/12/09 : numéros 13 à 61 (sauf 14, 15, 21, 37, 41, 42, 48), Actes 1er CEAM, 5 Réimpressions

Des **thèmes** qui forment les éléments d'un Traité Moderne d'Analyse Musicale, régulièrement augmentés des apports de la recherche, française et internationale

Les **contextes** de l'analyse musicale

n° 9	Voix et Instruments (épuisé)
n° 10	Geste et Musique (épuisé)
n° 24	Notation et Analyse
n° 49 et 50	Arts et Pouvoirs
n° 58	Paris et la musique 1909-1929 - Dispositions musicales Concile de Trente
n° 61	Musique et révolutions

Les **paramètres** musicaux

n° 3	Le timbre : forme, espace, écriture (épuisé)
n° 8	Musique et Mouvement (épuisé)
n° 13	Le thème : histoire, analyse, syntaxe
n^{os} 6 et 15	L'espace-temps musical (épuisés)
n° 52	Virtuosité et invention musicale
n° 54	Influences culturelles étrangères sur les compositeurs romantiques
n° 56	Bruit et musique

Les **formes** et **genres** musicaux

n° 14	Les formes de l'improvisation (épuisé)
n^{os} 17 et 32	Style et Analyse
n° 20	La forme : unité et multiplicité
n^{os} 21 et 27	Analyse typologique : musique romantique de piano (n° 21 épuisé)
n^{os} 27 et 31	L'opéra à cœur ouvert
n^{os} 45, 46 et 49	Dramaturgie et écriture musicale
n° 51, 52	Les musiques mixtes
n° 54	Raison et sens dans le motet, de ses origines à Josquin des Prés
n° 57	La chanson française moderne

Les **applications** de l'analyse musicale

n° 1	Ecoute et Analyse (épuisé)
n^{os} 5 et 30	Analyse et Pédagogie (n° 5 épuisé)
n^{os} 7	L'interprétation en question (épuisé)
n° 19	Evaluation et Analyse
n^{os} 25, 29, 33, 34, 36, 37, 40, 41, 44, 45, 46, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 63	Thèmes et œuvres de référence BAC-CAPES-AGREG (n^{os} 37, 41 épuisés)

Les **méthodes et outils traditionnels ou modernes de l'analyse musicale**, en usage en France et à l'étranger ou en cours de développement, présentés et critiqués sous forme de thèmes ou d'articles spécialisés

Les **thèmes** méthodologiques

n° 2	Les méthodes de l'analyse musicale (réimpression)
n° 4	Analyse comparée : musique, littérature, peinture (épuisé)

n^{os} 16 et 17	L'Analyse et les Analyses (Ier CEAM)
n° spécial Actes Congrès	Méthodologie comparée (1er CEAM)
n° 22	Analyse et Modèles
n° 23	Analyse et Expérimentation
n° 26	Analyse et Sciences Cognitives
n° 28	Logique et Musique
n° 35	Le discours sur la musique
n° 38	La modalité (1ère partie) – La notion de texture
n^{os} 39-41	La modalité (2ème et 3ème parties) – (n° 41 épuisé)
n° 42	Les rapports texte-musique (1ère partie)
n° 43	Les rapports texte-musique (2ème partie) - La notion d'agrégat
n^{os} 47-48	La notion d'harmonie-timbre (n° 48 épuisé)

Les **principaux articles** méthodologiques

n° 1. Un modèle d'analyse auditive - n°6. Un modèle cognitif d'analyse - n°8. Méthodes d'analyse d'un mélisme grégorien - n° 9. Méthode d'analyse des rapports texte-musique - n°11. Méthodes d'analyse en ethnomusicologie - etc.

Près de **200 analyses appliquées**, partielles ou développées, du répertoire ancien, classique, moderne ou contemporain, avec compléments pistes de recherche, orientations bibliographiques et modalités interprétatives

Moyen-Age : Chant grégorien (n^{os} 8, 18, 38) - Compère (n° 8) - Dufay (n^{os} 8, 34, 38) - Le Jeune (n° 9) - Machaut (n^{os} 9, 34, 49 et thème n° 50) – Pérotin (n° 53)
Renaissance : Bertrand (n° 13) - Janequin (n^{os} 9, 36, 56) - Josquin des Prés (n° 36, 54) - Marenzio (n^{os} 25, 26) – Lassus – (n° 36) - Palestrina (n° 45) - Passereau (n° 36) - de Sermisy (n° 9) - Monteverdi (n^{os} 25, 44, 58)
Baroque : (d')Anglebert (n° 34) – Bach C.P.E. (n° 47) - Bach J.S. (n^{os} 9, 10, 11, 13, 17, 21, 22, 39, 45, 63) - Charpentier (n^{os} 15, 42, 49) - Corelli (n° 29) - Frescobaldi (n° 51) - Legrenzi (n° 20) - Lully (n^{os} 27, 42, 49, 50) - Maier (n° 8) - Mouton (n°34) – Pergolèse (n° 39) – Purcell (n°60) - Rameau (n^{os} 7, 9, 20, 25) - Stuck (n° 42) - Teleman (n° 4) - Traditions orales (n°41)
Classique : Beethoven (n^{os} 1, 4, 5, 6, 10, 15, 19, 25, 34, 51) - Haydn (n^{os} 1, 13, 17, 21, 55) - Kalkbrenner (n° 19) - Mozart (n^{os} 17, 18, 21, 27, 57) - Schubert (n^{os} 1, 17, 21, 63) - Stamitz (n° 21)
Romantique : Alkan (n° 20) - Berlioz (n^{os} 37, 44, 47, 48, 49, 54) - Brahms (n^{os} 6, 13, 21, 54) - Chopin (n^{os} 1, 8, 21, 27, 32) - Grieg (n° 29) - Liszt (n^{os} 7, 8, 21, 39, 43, 51, 54, 58) - Mahler (n^{os} 11, 21, 27, 41) – Offenbach (n°61) - Schumann (n^{os} 2, 4, 21, 24, 27) - Verdi (n^{os} 27, 43) - Wagner (n^{os} 27, 43, 53) - Wolf (n° 2)
XXème siècle (1ère moitié) : Bartok (n^{os} 2, 7, 41, 55) - Berg (n° 18) - Chausson (n° 43) - De Falla (n^{os} 18, 21, 25) - Debussy (n^{os} 1, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 29, 30, 31, 37, 53) - Fauré (n^{os} 25, 57) - Poulenc (n°21) - Ravel (n^{os} 11, 21, 26, 54) - Schönberg (n^{os} 3, 9, 21, 26, 43) - Sibélius (n^{os} 27, 28) - Stravinsky (n^{os} 6, 10, 32,34, 48) - Varèse (n^{os} 3, 43, 47, 63) - Webern (n^{os} 4, 14, 17, 18, 47)
Contemporain : Alain (n° 53) - Aperghis (n°27) - Berio (n^{os} 13, 14, 46) - Boucourechliev (n° 30) - Boulez (n^{os} 2, 16, 17, 28, 29, 41, 42) - Cage (n^{os} 46, 49) – Chostakovitch (n° 55) - Chowning (n° 47) Copland (n° 60) - Crumb (n° 24) – Dalbavie (63) - Eötvös (n° 45) - Fedele (n^{os} 38, 52) - Feldman (n° 37) - Hersant (n° 45) - Herrmann (n° 55) - Grisey (n^{os} 36, 38) - Jolas (n° 19) - Ligeti (n^{os} 6, 11, 15, 34, 36, 38, 45) - Lutoslavski (n° 10) - Mâche (n° 45, 61) - Messiaen (n^{os} 1, 7, 9, 16, 44, 48, 49, 59) - Murail (N° 47) - Nono (n^{os} 31, 46) - Ohana (n^{os} 5, 8) - Pärt (n^{os} 41, 48) - Pesson (n° 46) - Piazzolla (n° 48) - Reich (n^{os} 33, 46) - Risset (n° 40, 47, 56) - Saariaho (n° 46) - Stockhausen (n^{os} 6, 9, 14, 29, 30, 43) - Tisné (n° 4) - Xenakis (n^{os} 5, 15, 38, 43) - Zimmermann (n° 15) – Xu Yi (n^{os} 52, 53)
Musiques traditionnelles / populaires : Asie (n^{os} 3, 38, 39, 42, 46) - Centrafrique (n^{os} 1, 10, 23,42) - Europe (n^{os} 1, 4, 11, 14, 26, 38, 48, 57) - Inde (n^{os} 7, 24, 39) - Jazz (n^{os} 11, 22, 36, 39, 52, 53, 61)

Des commentaires pour le **jeu instrumental et vocal** et **l'interprétation** de répertoires particuliers

Le **jeu** de l'instrument à cordes (n° 10), de la guitare (n° 10), de l'expression vocale (n° 10), de la direction de choeur et d'orchestre (n° 10)
L'interprétation du chant grégorien (n^{os} 8, 38), de la musique du Moyen age (n° 34), des polyphonies Renaissance (n^{os} 9, 36), des oeuvres pour clavecin de CPE Bach (n° 18), des oeuvres symphoniques de Debussy (n^{os} 12, 13), d'oeuvres pianistiques de Chopin (n^{os} 7, 11), de Schumann (n° 27) et de Ligeti (n° 36), des oeuvres symphoniques de Sibélius (n° 27), du piano romantique (n^{os} 21, 27, 29)

Des **réimpressions** augmentées par thème, par époque ou par compositeur

- Méthodes d'analyse
- Musiques du Moyen Age
- Debussy
- Liszt – Bartók - Ligeti

Collection Analyses Musicales Appliquées
Répertoire par œuvre et par compositeur

Page présente (Alkan à Ligeti...)

Les 62 numéros de la Revue ANALYSE MUSICALE : un Fonds de 200 Analyses Appliquées

Légende Réimpressions : ET = Espace-Temps n°6 ; SM = Stravinsky-Messiaen ; MA = Musique du Moyen-Age ; LBL = Liszt-Bartok-'Ligeti ; DB = Debussy n° 12 ; MT = Méthodes n°2 - Numéros épuisés :1–3 à11-13 à 15-21-37-41-42-48-ET-SM

Compositeurs	Oeuvres	N°s AM
ALAIN J.	Litanies	53
ALKAN	Etude n° 12 op 38	20
ANGLEBERT (d')	Pièces de clavecin	34
APERGHIS	Enumérations	27
BACH C.P.E.	Fantaisies pour clavier	47
BACH J.S.	Art de la Fugue	11
	Cantate op 106	21
	Invention à 2 voix n° 1	22
	Messe en si mineur	63
	Variations canoniques	39
BARTOK	Cantate profane	2 /LBL
	Concerto pour orchestre	55
	En plein air	7 /LBL
BEETHOVEN	Fantaisie piano, ch. et orch.	34
	Quatuor op 131	51
	Sonate piano op 109	15
	Symphonie n° 2	5
	Symphonie n° 7	25
	Variations Diabelli n° 9	19
BERG	Crto A la mémoire d'un ange	18
	Wozzeck	27
BERIO	O'King	30
	Sequenza n° 1 pour flûte	14
	Un re in ascolto	46
BERLIOZ	Enfance du Christ	37
	Symphonie fantastique - Lelio	47
	Les Nuits d'été	44-48
BERTRAND (de)	Chansons (2)	13
BOUCOURECHLIEV	Archipel III	30
BOULEZ	Dialogue de l'ombre double	28
	Marteau sans maitre	41
	Messagesquisse	42
	Sonate n° 1 pour piano	7
	Sonate n° 3 pour piano	29
BRAHMS	Intermezzo op 118 n° 6	6
	Quintette clarinette op 115	21
	Symphonies 1 à 4	13
	Symphonie n° 4	23
CAGE	Concert	46
	Songbooks	46
Chanson Française	Camille, Ferré, Girardon, Montero, 0geret	57
CHARPENTIER MA.	Litanies de la Vierge H86	42
	Miserere des Jésuites	15
	Reniement de St Pierre	49
CHAUSSON	Mélodie op.36, n° 2	43
CHOPIN	Ballades 1 à 4	27
	Etude op 10 n° 9	8
	Mazurkas	21-32
	Prélude op 28 n° 16	8
	Sonate en si bémol mineur	21
CHOSTAKOVITCH	Quatuor n° 8 op.110	57
COMPERE	Messe Allès Regrets	8 /MA
COPLAND	Appalachian Spring	60
	Fanfare for the Common Man	60
CORELLI	Concerto op 6 n° 8	29
CRUMB	Ancient voices of children	24
DALBAVIE	Color	63
DEBUSSY	Chansons (1)	10
	La Mer	12 /DB
	Pelléas & Mélisande	9-29-30-31
	Prélude Après-midi d'un faune	12 /DB-53
	Préludes pour piano	12 /DB
	Prélude Des pas sur la neige	1
	Prélude La terrasse DADCDL	16-17
	Prélude La cathédrale engloutie	4-6
	Prélude Puerta del Vino	6
	Quatuor à cordes	37
	Syrinx	6
DUFAY	Messe de l'homme armé	34
	Messe Se la face ay pale	8 /MA
DUFOUR	Collection de timbres	30
EOTVOS	Trois Sœurs	45
FALLA (de)	Nuits dans les jardins d'Espagne	18
FAURE	Sonate n° 2 (piano-cello)	25
	L'Horizon chimérique op.118	57
FEDELE	Richiamo	52
FELDMAN	Piano & Orchestra	37
FRESCOBADI	Toccata 9 du 2o Libro di toccate	51
GREGORIEN	Messe du Jour de Noël - Introït	18 /MA
	Messe de St Michel - Offertoire	8
	Office de Pâques	18 /MA
GRIEG	Peer Gynt	29
GRISEY	Partiels	36
HAYDN	Missa in angustiis (Nelson)	33
	Oratorio La Création	1
	Quatuor Les Quintes	13
	Quatuor op 20 n° 2	21
	Sept dernières paroles du Christ	55
HERRMANN	Musique film La mort aux trousses	55
HERSANT	Le Château des Carpathes	45
JANEQUIN	Chansons	9
	Chansons amoureuses	56
	La guerre (Escoutez)	36
JAZZ	Body and soul	36
	Caine : Primal light / Urlicht	53
	Davis, Coltrane : Flamenco sk.	37
	Parker, Davies : Billie's bounce	37
	Hendrix : Purple Hase et autres	52-53
JOLAS	Caprice	19
JOSQUIN DP	Mille regrets, Déplor Oc	36
	Motet *In illo tempore assumpsit Jesus*	54
KALKBRENNER	Variation Diabelli n° 18	19
LASSUS (de)	La nuit froide et sombre	36
LEGRENZI	Cantata n° 7 - Aria n° 1	20
LE JEUNE	Le Printemps	9
LIGETI	Atmosphères	15 /LBL

A suivre page suivante (...de Ligeti à Zimmermann)

...suite de la page précédente (...de Ligeti à Zimmermann)

Les 62 numéros de la Revue ANALYSE MUSICALE : un Fonds de 200 Analyses Appliquées

Légende Réimpressions : ET = Espace-Temps n°6 ; SM = Stravinsky-Messiaen ; MA = Musique du Moyen-Age ; LBL = Liszt-Bartok-Ligeti ; DB = Debussy n° 12 ; MT = Méthodes n°2 - Numéros épuisés et non encore réédités : 1 – 3 - 4 - 5 - 7 - 8 - 9 -10 - 11- 14 - 15 - 21

Compositeurs	Oeuvres	N°s AM
	Concerto pour violoncelle	6 / LBL
	Etudes pour piano	36
	KammerKonzert	34
	Le Grand Macabre	45
	Lux Aeterna	25
LISZT	Jeux d'eau de la Villa d'Este	54
	Ladislaus Teleki	43
	Légende de Sainte Elisabeth	58
	Sonate en si mineur	7-8/LBL
	Totendanz (Danse macabre)	51
	Vallée d'Obermann	21/LBL
LULLY	Armide	42-50
	Persée	27
	Les Psyché	49
LUTOSLAVSKI	Symphonie n° 3	10
MACHAUT	Ballade n° 34	9
	Ballades 12 et 15, Rondeau 13	50
	Messe	34
MACHE	Braises	61
	Temboctou	45
MAHLER	Trois lieder	11/MA
	Symphonie n° 2	21
	Symphonie n° 4	41
	Symphonie n° 9	11
MAÏER	L'Atalante fugitive	8
MARENZIO	Madrigaux à 5 voix	25-26
MESSIAEN	Modes de valeurs et d'intensités	32 /59
	Oiseaux exotiques	juil-59
	Quatuor pour la fin des temps	44/59
	Cinq Rechants	9/59
	Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus	44/59
	St François d'Assise	1-49/59
MONTEVERDI	Lamento d'Ariana	44
	Madrigaux	25
	Vesperae	58
MOUTON	Œuvres pour luth	34
MOZART	Don Juan	18
	Idoménée	27
	Quintette à cordes K 516	21
	Symphonie K.551 Jupiter	57
NONO	Il canto sospeso	31
	Prometeo	46
OFFENBACH	Orphée aux enfers	61
OHANA	Sibile	5
PALESTRINA	Messe Aspice Domine	45
PART	Cantus in memory of B.Britten	48
	Miserere	41-48
PASSEREAU	Il est bel et bon	36
PASTORIUS	Portrait of Tracy	61
PERGOLESE	Intermezzi	39
PEROTIN	Viderunt omnes	53
PESSON	Forever Valley	46
PIAZZOLLA	Quatre pièces	48
POULENC	Concerto champêtre	5-21
PURCELL	Music Funeral Queen Mary II	60
RAMEAU	Dardanus	9
	Pièces en concert	25
RAVEL	Concerto en sol	11
	Concerto pour la main gauche	33
	Jeux d'eau	54
	L'enfant et les sortilèges	21-26
REICH	City Life	33
	Three Tales	46
RISSET	Attracteurs étranges	56
	Saxtractor	56
ROUSSEL	Sinfonietta op 52	33
SAARIAHO	L'amour de loin	46
SCHÖNBERG	Farben	3
	Le Pierrot lunaire	9
	Quatuor n° 3 op 30	21
	Le Survivant de Varsovie	43
SCHUBERT	Sonate pour piano D 845	1
	Sonate pour piano op posth	21
	Valse op 9 n° 1	30
	Voyage d'hiver	63
SCHUMANN	Dichterliebe	21
	Etudes symphoniques	27
	Rêverie	2
SERMISY (de)	Chansons (1)	9
SIBELIUS	Allotarret	27
	Symphonie n° 4	28
STAMITZ	Symphonie en ré majeur	21
STOCKHAUSEN	Le chant des Adolescents	9/MA
	Klavierstück XI	30-43
	Kreuzspiel (aspects)	43
	Stimmung	29-43
	Tierkreis	14
STRAVINSKY	L'oiseau de feu	32/SM-34
	Pièce pour quatuor cordes n°1	9 /SM
	Symphonies d'instrmts à vent	6 /SM
STUCK	Premier Livre	42
TELEMANN	Suite en si mineur	4
TISNE	Etude n° 1 d'après Goya	4
VARESE	Arcana	3
	Déserts	63
	Octandre	43
VERDI	Don Carlo (extraits)	43
WAGNER	Tristan & Isolde - Mél du berger	27
	Wesendonck Lieder	53
WEBERN	Concert op 24	18
	Lied op 25 n° 1	4
	Variations op 27	14
WOLF	Lieder (1)	2 /MT
XENAKIS	Mists	15
XU YI	Le plein du vide	52-53
ZIMMERMANN	Les Soldats	15

Fin

ANALYSE MUSICALE Le .....201..

83, boulevard de Sébastopol
F-75002 PARIS

Nom:.....Prénom :.....
Institution :.....
Adresse :.....
Code postal :.....Ville :.....
Pays :.....Tel/Fax :.....

Tel / Fax : 33 (0)1 40 28 45 77 - SIRET : 340 751 866 00021
Courriel : analysemusicalerev@netcourrier.com
Notre REF. (à rappeler sur vos courriers) : ..... - Votre REF. : .....

COMMANDE – FACTURE

COLLECTION PERIODIQUES + REIMPRESSIONS
1) Par multiple de 4 numéros

Tarif unique le numéro : France 12,5 € – Etranger 15 €
Numéros disponibles :
- 13 à 32 (sauf 14, 15, 21, ET, SM) + Actes 1er CEAM
- 33 à 51 (sauf 37, 41, 42, 48)
Votre commande par 4 numéros

Multiple 1 (n°s …../...../...../.....) 50/60 € = ...€
Multiple 2 (n°s …../...../...../.....) 50/60 € = ...€
Multiple 3 (n°s …../...../...../.....) 50/60 € = ...€
Multiple 4 (n°s …../...../...../.....) 50/60 € = ...€

Total Multiples de 4 numéros = ...€(1)

COLLECTION PERIODIQUES + REIMPRESSIONS
2) A l'unité (1 à 3 n°s)

Tarif unique le numéro : France 15 € – Etranger 18 €
Numéros disponibles :
- 13 à 32 (sauf 14, 15, 21) + Actes 1er CEAM
- 33 à 51 (sauf 37, 41, 42, 48)
Votre commande par 1, 2 ou 3 n°s

Numéros (n°s …. /…../.....) x 15/18 € ↓

Total Numéros à l'unité =.....€(2)

REIMPRESSIONS OU EDITIONS SPECIALES — Tarif le numéro spécial : France / Etranger

- R. N°12 : *Debussy* (La Mer -PAM Faune –Préludes)	Nbre d'exemplaires (.....) x 18/21 €	= .....€
- R. N° 2 : *Méthodes d'analyse musicale* (théorie et pratique)	Nbre d'exemplaires (.....) x 18/21 €	= .....€
- R. Analyses appliquées *Liszt - Bartók – Ligeti* LBL (150p.)	Nbre d'exemplaires (.....) x 20/24 €	= .....€
- R Thème *La Musique du Moyen Age Xè-XVè* MMA (200p.)	Nbre d'exemplaires (.....) x 25/30 €	= .....€
- N° 52 décembre 2005 : *Bac–Capes–Agreg 2006*	Nbre d'exemplaires (.....) x 18/21 €	= .....€
- N° 53 septembre 2006 : *spécial Bac 2007*	Nbre d'exemplaires (.....) x 20/24 €	= .....€
- N° 54 septembre 2006 : *spécial Agrégation 2007*	Nbre d'exemplaires (.....) x 20/24 €	= .....€
- N° 55 septembre 2007 : *spécial Bac 2008*	Nbre d'exemplaires (.....) x 24/28 €	= .....€
- N° 56 novembre 2007 : *spécial Capes-Agrégation 2008*	Nbre d'exemplaires (.....) x 20/24 €	= .....€
- N° 57 septembre 2008 : *spécial Bac 2009*	Nbre d'exemplaires (.....) x 24/28 €	= .....€
- N° 58 décembre 2008 : *spécial Capes-Agrégation 2009*	Nbre d'exemplaires (.....) x 20/24 €	= .....€
- N° 59 mars 2009 : *R. + Anniversaire MESSIAEN*	Nbre d'exemplaires (.....) x 24/28 €	= .....€
- N° 60 septembre 2009 : *spécial Bac 2010*	Nbre d'exemplaires (.....) x 24/28 €	= .....€
- N° 61 décembre 2009 : *spécial Capes-Agrégation 2010*	Nbre d'exemplaires (.....) x 20/24 €	= .....€
- N° 62 novembre 2010 : *R. + Anniversaire CHOPIN*	Nbre d'exemplaires (.....) x 25/29 €	= .....€
- N° 63 septembre 2010 : *spécial Bac 2011*	Nbre d'exemplaires (.....) x 25/29 €	= .....€
- N° 64 décembre 2010 : *spécial Agrégation 2011*	Nbre d'exemplaires (.....) x 21/25 €	= .....€
	Total Numéros spéciaux	=.....€(3)

COLLECTION DISPONIBLE N° 1 à 32 *(18 n°s périodiques jusqu'à n°32 + Actes + 6 Réimpressions = 24 numéros)*

Tarif Collection : France 300 €	Nbre de collections (.....) x 300 €	= ....€(4)
Tarif Collection : Etranger 375 €	Nbre de collections (.....) x 375 €	=.....€(5)

TOTAL GENERAL (*multiples, unités, spéciaux, collections*) = (1) à (5) : = ...€(6)
Commandes en nombre : réduction de 20% sur prix de l'achat d'au moins 10 exemplaires d'un numéro - .....€(7)
TOTAL GENERAL A REGLER > > > > > > > > > > > > > > = ...€(8)
NB - Je désire être informé des prochaines parutions de la Revue ANALYSE MUSICALE : oui - non ==========

Message :

Règlement exclusivement en euros (*expédition franco de port dès réception de votre paiement*) :
- soit par chèque bancaire ou postal à l'ordre d'ANALYSE MUSICALE (ADAM Editeur - Association loi 1901)
- soit par mandat
- soit par virement à CREDIT LYONNAIS (Ag.Centr.), compte n° **0000446 382 A** / RIB **31** / Code Banque **30002**/ Code Guichet **00561** / IBAN **FR43 3000 2005 6100 0044 6382 A31** / BIC **CRLYFRPP**

Edgar Varèse – *Déserts*, 1952

Déserts, *œuvre pour 15 instruments, percussions et bande magnétique, est l'aboutissement de tout une vie et réalise le rêve de jeunesse du compositeur de créer « une musique libre, ouverte à tous les sons, des bruits aux sons purs, une musique exemptée des limitations instrumentales en termes de tessiture, de dynamique, de technique... Varèse a cherché à renouveler l'art de la composition en travaillant avec les rythmes, les fréquences et les intensités, et non plus seulement avec les notes d'une partition », comme l'explicite l'analyse de cette œuvre développée dans le présent numéro de la Revue.*

Dans la mesure où le son devient le facteur premier de la composition, l'analyse de l'œuvre doit aussi s'appuyer sur des visualisations du son dont le sonagramme est un des moyens. Le sonagramme peut être regardé pour la valeur scientifique de son contenu spectral, mais il constitue aussi une image qui peut être appréciée pour sa valeur picturale et qui peut symboliser l'avènement d'une profonde transformation dans l'instrumentation et l'écriture musicales. C'est à ce double et dernier titre que nous en avons retenu un extrait pour illustrer l'un de nos dossiers de cette année.

P.M.S.

En 1ère page de couverture, Extrait d'un sonagramme de *Déserts*, créé en 1954 à Paris au Théâtre des Champs-Elysées

Réalisation et impression : DOCSIDE - 59, rue du Faubourg Poissonnière - 75009 PARIS - Tél. : 01 53 24 14 34 - production@docside.fr

REVUE - ANALYSE MUSICALE N°63 - S
REFFOUR:
63BAC2011

PRIX NUMÉRO : FRANCE 25 € - ETRANGER 29 €

ISNN n° 0295 - 3722